أما قبل

فقد تلقت «فصول» عددا من الرسائل التى شاء أصحابها أن يعلنوا فيها عن وجهات نظرهم فى العدد السابق منها ، وأن يطرحوا علينا بعض المقترحات التى يرون فيها تطويرا للمجلة أو تسديدا لخطواتنا . وربما كانت أطول رسالة من هذه الرسائل هى رسالة مجموعة أدباء «ملوى» ـ «بنى مزار» ـ «المنيا» ، التى ينهون فيها إلينا خلاصة مناقشتهم الجماعية لذلك العدد . ونحن إذ نقدر لهم هذه العناية وهذا الاهتمام ، وإذ نقرهم على كل ما سجلوه من ملاحظات ، وبخاصة مالم يرضهم من مقالات فى القسم الخاص بالواقع الأدبى ، نعدهم بمطالبة الكتاب بمزيد من الحرص وبذل الجهد والتدقيق ، ونرجو ـ فى الوقت نفسه ـ أن تكون تجربتهم هذه نموذجا لما يمكن أن تبذله كل الجماعات أو التجمعات الأدبية من نشاط إيجابى خلاق .

وفى نفس الوقت الذى وردت فيه رسائل مشجعة من بعض الإخوة العرب ، المعنيين بشئون الثقافة والفكر الأدبى ، ترددت شكوى بعض القراء من صعوبة فهم أجزاء من مادة ذلك العدد . وقد تعززت هذه الشكوى عندما أسر إلىّ كاتبنا الكبير نجيب محفوظ أنه لم يفهم مما نشر فى ذلك العدد شيئا ، وقال : «لم أكن أعلم أن النقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة» .

ولسنا ننكر أن الأمر قد صار حقا «على هذا القدر من الصعوبة» ؛ فالفكر الأدبى قد صار فى زماننا بالغ التعقيد بما طور لنفسه من مناهج ومن مصطلحات ، فضلا عن استيعابه لكثير من الأفكار التى تنتمى إلى فلسفات نظرية واجتماعية وجمالية مختلفة ، ترجع إلى الماضى أو تعيش فى زمننا الراهن.وهى أفكار لم يقدر لها من قبل أن تكون مهضومة فى عقل القارىء بحيث تشكل أساسا مرجعا كافيا لتفهم ما يطرح عليه من أفكار جديدة . والبديل المطروح علينا الآن هو اللجوء إلى التبسيط ، لكن هذا البديل يظل محفوفا بكثير من المخاطر كذلك . ويبدو أن هذه الصعوبة ستظل قائمة ـ على نحو ما ـ فى كل الحالات التى ترتبط فيها الدراسة بالنظريات والمناهج الفكرية المستحدثة . ولاشك فى أن هذه اللغة الجديدة الصعبة ستصبح ـ ككل الأشياء ـ مألوفة مع مضى الزمن . وبذلك نكون قد حققنا النقلة المنشودة . وإن حرصنا ـ فى التخطيط لكل عدد ـ على أن نشفع الدراسات التنظيرية بدراسات تطبيقية ، ربما كان شافعا لبعض الغموض الذى تحمله العبارة أحيانا فى الجانب التنظيرى .

إننا نواجه مأزق الفكر ومأزق اللغة فى آن واحد ، ولكننا على غير استعداد لتحاشى المغامرة إيثارا للسلامة .

وفى بعض تلك الرسائل شكوى متجددة من عدم التمكن من الحصول على المجلة ، بخاصة فى الأقطار العربية المختلفة ، لقلة العدد المطروح من نسخها عن المطلوب ، مع أننا زدنا المطبوع من العدد السابق زيادة ملحوظة ، كلفتنا خسائر مادية جديدة ، نتيجة لعدم وفاء ثمن البيع بالتكلفة . ومع ذلك فسنبذل أقصى جهدنا للعمل على إزالة هذه الشكوى .

وبعد ، فهذا هو العدد الثالث ، يحمل إلى القارىء الكريم الجزء الثانى من مناهج النقد الأدبى . وقد أفردنا فيه للنقد العربى القديم دراستين تحملان وجهتى نظر متحاورتين بلا حوار ، فضلا عن دراسات أخرى تتخذ من الشعر العربى القديم ومن أدبنا الحديث مجالات للتطبيق ، تأكيدا للحقيقة الأولى فى هدف هذه المجلة ، وهى خدمة الأدب العربى

وبهذا العدد تكتمل دائرة المناهج النقدية ، لتبدأ ـ مع العدد القادم ـ دائرة الأجناس الأدبية الكبرى : الشعر والقصة والمسرح ، وما يتصل بها من قضايا ومشكلات

ويبقى أخيرا أن أنوه بالجهد الخلاق الذى بذله معنا الزميل **صلاح فضل** منذ كانت هذه المجلة مجرد فكرة أو حلم إلى أن خرجت إلى الوجود ، وبمشاركته الفعالة فى الإعداد للعددين الأول والثانى منها . لقد شاءت الظروف له أن ينتقل إلى مجال آخر يحتاج إلى جهوده البناءة وعطائه الثر ، وهو العمل مستشارا ثقافيا ومديرا للمعهد المصرى فى «مدريد» بأسبانيا ، ولكن ذلك لن يقطع عن المجلة ، التى أحبها وأحبته ، عطاءه القيِّم ، ومشاركته الجادة .

رئيس التحرير

هـــذا العـــدد

يكمل هذا العدد مناهج النقد الأدبى المعاصر ، فهو قرين العدد الماضى وتتمة له . وأى محاولة للإتمام والإكمال تعنى سعيا إلى الاكتمال . والاكتمال عملية فاعلة لا تعنى مجرد العرض المستقصى للمناهج ، أو حشد الألفاظ البراقة والمصطلحات الصعبة الغريبة ، بل تعنى فتح آفاق التعرف على كل شئ ، والحوار مع كل شئ ، بهدف واحد هو التأصيل . ولكى يتحقق هذا الهدف ، لا بد من الحوار على كل مستويات المناهج ، أى الحوار بين المناهج بعضها وبعض ، والحوار بين هذه المناهج ـ مجتمعةً ـ وواقعنا الأدبى ، والحوار بينها وبين تراثنا فى نفس الوقت . ولهذا السبب يلمح القارئ ـ فى هذا العدد ـ تقديما لمجموعة أخرى من مناهج النقد الأدبى المعاصر ، مثلما يلمح حديثا عن التراث النقدى ، مثلما يلمح حديثا عن النقد العربى المعاصر ، مثلما يلمح ـ أخيرا ـ سعيا إلى قراءة جديدة ، تبدأ بالشعر الجاهلى لتنتهى بمسرحية سعد الدين وهبة ـ «الأستاذ» ـ التى نشاهدها هذه الأيام .

هذا الحرص على التأصيل هو الذى جعلنا نفتتح ـ هذا العدد ـ بقراءتين متعارضتين للتراث النقدى . أما الأولى فهى قراءة عبد القادر القط فى «النقد العربى القديم» من زاوية «المنهجية» ، وأما الثانية فهى قراءة مصطفى ناصف للعلاقة بين «النحو والشعر» من خلال كتاب «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجانى . والتعارض بين القراءتين ناتج عن التعارض بين الفرضيات المحركة لعملية «القراءة» . وإذا كان عبد القادر القط يحرص كل الحرص على عزل ذات الناقد المعاصر عن المعطيات المستقلة للنقد القديم ، فإن مصطفى ناصف يجرى حوارا ـ مغيراً لطرفيه ـ مع نفس النقد القديم ، لكن مع معطى محدد من معطياته ، ليعيد تفسير علاقات هذا المعطى من ناحية ، وليفيد من عملية التفسير نفسها فى دعم موقف نقدى معاصر من ناحية ثانية . وبقدر ما يحدثنا عبد القادر القط عن «النظرة الموضوعية المجردة» ينبهنا مصطفى ناصف إلى ضرورة ملاحظة الحدود التى تميز الفكر القديم من الفكر الحديث . ولكن يختلف كلاهما ـ بعد ذلك ـ اختلافا لافتا ، إذ يظل التراث النقدى منظوراً إليه من زاوية السلب عند الأول ، بينما يكتسب التراث بعداً مغايراً من منظور الإيجاب عند الثانى .

وهكذا يؤكد عبد القادر القط أن تراثنا النقدى ضئيل فى كمه ، ضعيف فى كيفه ، إذا قيس بألوان أخرى من التراث ، مثلما يؤكد أن «النقد» لم يكن الشغل الأول للمؤلفين القدماء . ولذلك لم يعرف هذا النقد النظرة الكلية الشاملة ، بل النظرات الجزئية المتناثرة . ولم يتوقف عند القصيدة الكاملة ، بل عند البيت أو الأبيات . ولم يقترب من الفلسفة اللغوية للإبداع بل ركز على النظرة البلاغية المنصرفة إلى العبارة لا البناء . ولم يعرف النقد العربى القديم البناء النظرى المتكامل فى التأليف بل النزعة الشكلية المنطقية . ولا يقصد عبد القادر القط من وراء ذلك كله الإزراء بما ينطوى عليه التراث النقدى من دراسات ، بل يقصد ـ فيما يقول ـ أن يضع هذا التراث فى موضعه بالقياس إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربى . وأن ينبه ـ فيما يقول ـ إلى المخاطر التى يقع فيها المعاصرون عندما يسقطون مواقفهم ، أو نظرياتهم ، على التراث .

ويؤكد القط ـ فى ثنايا ذلك ـ أن «دلائل الإعجاز» أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد ، وأن مسلك عبد القاهر ـ فى الكتاب ـ مسلك تعليمى غايته إفهام ينطوى على ضرب أمثلة مصنوعة ، توازى أمثلة النحاة . أما مفهوم «النَّظْم» ـ فى الكتاب ـ فمبعثر يعسر على الدارس لم شتاته المتنافر والمتعارض . ويتوسع عبد القاهر فى معنى النحو ، ليحوله إلى مباحث فى البلاغة ، ولكنه لا يصل إلى مفهوم يحيط بمقومات النص الأدبى . ولكن هذا الكتاب نفسه يغدو ذا قيمة مغايرة عند مصطفى ناصف . إنه يكاد يكون أهم ما كتب فى العربية على الإطلاق ، والإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يؤرقها الإحساس بالصعوبات الكامنة وراء تميز التراكيب بعضها عن بعض وتعلقها بالمعانى . ومن هذه الزاوية يتصل كتاب عبد القاهر بـ «فلسفة لغوية» فى التراث .. فلسفة تمثل سماتها فصلا من أهم فصول الدراسات العربية وأكثرها تشويقا . وهكذا ندلف إلى عالم النحو ـ من خلال الكتاب ـ لا باعتباره صناعة تتصل بتمييز الصحة من

الخطأ فى الكلام . وإنما باعتباره أنظمة لأساليب العربية وتراكيبها . وبقدر ما يكشف هذا الفهم عن العلاقة بين «**المعنى**» و «**التراكيب النحوية**» فإنه يقود إلى «**النَّظْم**» من حيث هو مفهوم شامل ينطوى على بذور خصبة .

لقد أراد عبد القاهر أن يصل بدراسة الأدب إلى درجة من الشمول والانتظام ، تقضى على فوضى الأذواق وتنافر الانطباعات ، **فلم يجد سبيلا إلى ذلك سوى إقامة رابطة وثيقة بين دراسة الأدب والمشاكل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تراكيب العبارات . من النحو يمكن أن ينشأ فصل مهم فى علم الأدب . ومن التأمل فى الاحتمالات النحوية يمكن أن ينفتح الباب أمام خبرة أقوى بالشعر ؛ ذلك لأن النحو جزء أساسى مما نسميه نشاط الكلمات فى الشعر** . وإذا كان نشاط الكلمات فعالاً ومبدعا فمن الممكن أن نقول إن الشعراء يتخلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ، ويصعدون إلى نظام نحوىٍّ لا يمكن الغض منه . وينطوى ذلك كله على مقولة إجرائية تجعل الدراسة الأدبية تبدأ من «**النحو**» خارج العمل الأدبى لتنتهى إلى «**النحو**» فى داخل العمل ، لتتردد الحركة من جديد بين الداخل والخارج ، حتى يتم الكشف عن مفارقات الأنظمة . **وبهذا المعنى يمكن التمييز بين مستويات اللغة** ، وافتراض **أن النشاط النحوى فى الشعر ليس ضربا من المتابعة أو نظاما مصمتا** يخلو من الدلالة ، **أو ضرورة اقتضتها العادة اللغوية** ، وإنما يصبح **النظام النحوى نظاما دالا** ، **تظهر علاقات دواله أن الشعر يحتاج إلى التغاضى عن شىء غير قليل من مقومات الأنظمة السطحية للغة فى سبيل الوصول إلى شىء قد يعز الوصول إليه . وأمور الشعر ـ من هذا المنظور ـ لا تستغنى عن المفارقة بين الأنظمة السطحية وأنظمة الشاعر الخاصة . وإذا كانت رسالة الشعر ذات طابع نحوى متوتر فإن علينا أن نعانى النحو نفسه معاناة تليق به ، فالنحو مظهر الحركة المستمرة التى تمتاز بها العاطفة والإرادة والفعل ، وهو مظهر التوتر الذى يعنى قيام الضدين** .

إن ما يقوله مصطفى ناصف عن الشعر الذى لا يستغنى عن المفارقة بين الأنظمة اللغوية ، وعن «نحو» الشعر الذى هو مظهر لتوتر يعنى قيام الضدين ، إنما هو قول يقودنا ـ بطرائق عدة ـ إلى تخوم «**السيميولوجيا**» أو «**السيميوطيقا**» ، حيث تبرز «الأنظمة» المتباينة ، ويتبلور مفهوم «العلامات» ، والصراع الذى يمكن أن ينشأ بين «شفرات» متعددة ، أو سُنن متعددة codes ، داخل رسالة واحدة . **والمسافة قريبة بين مفهوم مصطفى ناصف عن توتر «النحو» الشعرى ومفهوم يورى . م . لوتمان Juri M. Lotman السيميولوجى ـ عالم اللغة فى جامعة تارتو ـ عن «النص» الذى يحمل فى ثناياه «لغتين» ، وعن معنى النص الذى هو محصلة لتأرجح بين «شفرتين» ؛ بحيث يصبح النص الأدبى «حيزاً» سيميوطيقيا ، تتصارع فيه شفرتان مولدتان للمعنى ؛ وبحيث لا يمكن الإحاطة بالنص نفسه إلا من خلال الإحاطة بلغتيه فى حال تفاعلها**

وسواء كنا نتحدث عن **السيميولوجيا** **Semiology** أو عن **السيميوطيقا** **Semiotics** فنحن نتحدث ـ فى حقيقة الأمر ـ عن مجال واحد من المجالات الجديدة التى تفتحت آفاقها أمام النقد المعاصر ، بفضل إفادته من علم اللغة . أما المصطلح الأول ـ سيميولوجيا ـ فيرجع إلى عالم اللغة السويسرى فردينان دى سوسير **Ferdinand de Saussure** (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) الذى تحدث عن ضرورة نشأة علم جديد ـ هو السيميولوجيا ـ يتناول أنظمة العلامات الإنسانية ، فيكشف عن كينونتها والقوانين التى تحكمها . أما المصطلح الثانى ـ سيميوطيقا ـ فيرجع إلى الفيلسوف الأمريكى تشارلز ساندرز **Charles Sanders Peirce** (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) الذى استعار المصطلح من التسمية التى أطلقها جون لوك على علم خاص بالعلامات ينبثق عن المنطق . ولقد كان الاثنان ـ بيرس وسوسير ـ أساسا انطلقت منه جهود كثيرة لتأسيس علم جديد يقوم على دراسة أنظمة التوصيل البشرى على مستويات عدة ، منها الأدب .

وسواء كنا نتحدث عن السيميولوجيا ، أو عن السيميوطيقا ، فنحن نتحدث عن اهتمام النقد الأدبى ـ فى اتجاه من اتجاهاته ـ بتحليل الأنظمة التى تنتظم فيها علامات لتكوّن رسالة تصل ما بين مرسل ومستقبل . ولكى تتضح هذه المجالات الجديدة ، كان لابد من

وقفة إزاء «**السيميوطيقا**» من حيث هى «**مفاهيم** ، **وأبعاد**» . ومن هذه الزاوية تقدم لنا **أمينة رشيد** عرضا عن هذا المجال الذى ازدهر منذ الستينيات ، يهتم بدراسة الاتصال والدلالة عن أنظمة العلاقات فى علوم مختلفة . وبقدر ما تعود بنا إلى ما قبل هذا الازدهار ، لتكشف عن تاريخ السيميوطيقا القريب والبعيد ، تتوقف عندها كعلم لأنظمة الاتصال ، ودراسة للأنظمة الدالة . مما يستلزم وقفات عند المفاهيم الأساسية لـ «**الاتصال**» و«**الشفرة**» و«**الدلالة**» و«**العلامة**» . **ثم تعرج بنا على الأدب لتكشف عن تركيز الدراسات السيميوطيقية على فهم العلاقة الأدبية فى مستوى العلاقة الجدلية** ، بين النص الأدبى من ناحية ، **والمجالات الثقافية والأيديولوجية من ناحية ثانية . وبقدر ما يؤدى ذلك إلى حديث عن «العلاقات الشعرية» التى يتوحد فيها الدال بالمدلول ، فإنه يفضى إلى الحديث عن ازدواج القول الشعرى . والحديث عن «العلاقة القصصية» لابد أن يقود إلى النظر إلى القص باعتباره المكان الذى تلتق فيه مستويات متنوعة من اللغة فيما يسمى تعدد الأساليب ، وتعدد اللغات ، وتعدد الأصوات . وذلك أمر يفرض «نمذجة» الأقوال التى تتكون منها الرواية ، باعتبارها نظاما دالا يعبر عن أنظمة أيديولوجية تلتق بالتقاء الأنظمة الثقافية** . على أن مثل هذا الحديث ، لابد أن يفضى إلى الثقافة ، لأن النظرة السيميوطيقية لا تعزل العمل الأدبى ، بل تعتبره نظاما دالا ، لا ينفصل عن وحدة ثقافية تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ذات علامات ، لها بنيتها الخاصة ، وطابعها الخاص . على أن هذه النقلة من الأدب إلى الثقافة تشير إلى أن السيميوطيقا محاولة لفهم اللغات التى تحوطنا ، وبالتالى محاولة فهم العالم الذى نعيش فيه . ومن هنا نفهم ما يقوله **لوتمان** من أن السيميوطيقا تسعى إلى أعمق فهم ممكن للحقيقة ، ولاكتساب الحياة معنى أوسع .

إن مثل هذا السعى يقودنا إلى اللغة ، ويطرح سؤلا جذريا عن موضع اللغة بين نظم العلامات ، بل يطرح سؤلا ضمنيا عن جدوى النموذج اللغوى فى تحليل أنظمة العلاقات غير اللغوية ، ولماذا كانت اللغة هى المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية . وسوف نجد إجابة عن مثل هذه الأسئلة عند **إميل بنفنست Emile Benveniste** عن «**سيميولوجيا اللغة**» فى بحثه الذى تترجمه **سيزا قاسم** . والبحث يبدأ من **بيرس** ، **وسوسير** ليتجاوزهما ، فيستخلص ـ أولا ـ مبدأين مهمين يحكمان العلاقة بين الأنظمة السيميولوجية . يتصل أولهما بعدم الترادف بين هذه الأنظمة من ناحية ، ويتصل ثانيهما بالتركيز على القيمة الوظيفية للعلامة من ناحية ثانية . وإذا كانت طبيعة العلاقات بين الأنظمة تطرح تميزات أخرى عن العلاقات التوليدية التى يتولد فيها نظام من آخر . وعن علاقات التماثل التى ينشأ معها تبادل بين أجزاء نظامين ، وعن علاقات التفسير التى تنشأ بين نظام يفسر نظاما آخر ؛ فإن هذا النوع الأخير من العلاقات يقودنا إلى أهمية **اللغة باعتبارها المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية ، بل سيؤكد لنا تأمل هذا النوع ، أن النظرة السيميولوجية تؤكد ـ على العكس مما يذهب إليه علماء الاجتماع** ـ أن اللغة هى التى تجمع البشر ، إذ هى أساس جميع العلاقات التى **تؤسس المجتمع . وكما تعكس العلاقة السيميولوجية ـ على مستوى التفسير** ـ العلاقة الاجتماعية ، فإنها تؤكد أن اللغة تنهض بدلالة مزدوجة **فتفضى إلى التعرف على العلامة ، وفهم القول فى آن** . ولكن من الغريب أن مفهوم العلامة ـ وهو الأداة الذهنية التى خلقت السيميولوجيا ـ قد ساهم فى تجميدها . وإذن فلابد من تجاوز المفهوم السوسيرى للعلامة كوحدة فريدة تترتب عليها بنية اللغة وأداؤها لوظيفتها . وبقدر ما يتم هذا التجاوز فى التحليل الداخلى للغة بإدخال البعد الدلالى وتمييز مستوياته ، فإنه يتم بتحليل يتجاوز اللغة نفسها .

قد نقول إن السيميولجيا ، أو علم العلامات ، إنما هو علم **يهدف إلى الاستكشاف والمساعدة على الفهم** . وبما أن مادة علم العلامات هى الاتصال ، أو التواصل **communcation** البشرى ، فلا يمكن الآن الجزم ببعض القواعد العامة الثابتة . ومن ثم لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى التام لهذه الكلمة ؛ فالتحليل السيميولوجى لم يصبح بعد من التماسك ، بحيث يمكن أن يرقى إلى المستوى العلمى فيما تقول **سامية أسعد** فى مقالها عن سيميولوجيا المسرح .

إن هذه النبرة ـ **الأقل** تيقنا ـ تصدر عن ناقد أدبى ، ومن هنا يأتى الحديث عن «**سيميولوجيا المسرح**» كنوع من التخصيص أو الاختبار على مجال محدد . وتؤكد **سامية أسعد** ـ منذ اللحظة الأولى ـ الطبيعة الاستكشافية لهذا العلم الجديد ؛ فتنبهنا إلى صعوبته فى مجال المسرح ، **ذلك لأن الرسالة المسرحية رسالة معقدة تنطوى على عدد كبير من النظم أو الأنظمة الجمالية تعمل فيها فى آن واحد ، على نحو يجعل تحليلها ـ أى الرسالة المسرحية ـ مليئا بالإثارة والصعوبة** . ويبدأ التحليل السيميولوجى للرسالة المسرحية بالقراءة ، وهى تختلف عن **قراءة الناقد العادية بانفتاحها الدائم** . وإذا كانت الرسالة المسرحية تقع بين **الإشارات Signaux والمؤشرات Indices** . فإنها ترتبط بالعرض المسرحى الذى يسعى إلى الاتصال والتواصل . وقد يعتمد علم العلامات على الرسالة أساسا . ولكن لا ينبغى أن ننسى أن هذه الرسالة تدخل فى سلسلة التواصل ، لأن تحليل النص يأخذ فى الاعتبار الإرسال والتلقى . وبقدر ما يفضى هذا إلى تحديد المرجع وتحديد «دوال» تلك الرسالة ، فإنه يؤكد عدم ثبات معانى هذه الدوال ، **إذ تتوقف على المحيط الثقافى والعصر ، وكل من المرسل** ، والمرسل إليه . ومن **ثم يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم فى زمن ما ، أو لحظة ما** . فعلم العلامات ، أو **السيميولوجيا** ، هو ـ

إذن ـ العلم الذى يهتم بالمعنى الذى نجده فى التواصل الفعلى ، ولكن سيميولوجيا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى ، أى أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح ، وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معان ممكنة . أما التفسير فيقوم به المخرج ، أو الممثل ، أو القارىء ، أو المشاهد للعرض المسرحى . والحديث عن العرض المسرحى لابد أن يتطرق إلى علاقته بالنص . **فالنص أساس العرض ، ولكنه يختلف عنه فى الوقت نفسه اختلافا جذريا ، فلغة النص ، وهى لغة طبيعية ، تترجم فى العرض إلى لغات عدة غير لغوية ، لذا لا يمكن أن تتحد قراءة النص وقراءة العرض .**

وبقدر ما يستلزم التمييز ـ بين النص المسرحى والعرض ـ التمييز بين حشد معقد من العلامات ، **فإنه يستلزم التمييز بين جزءين مترابطين من النص هما الحوار والإرشادات المسرحية فى النص المسرحى . وأهم من ذلك البحث عن نموذج ذهنى لتحليل الوحدات المكونة للرسالة المسرحية** . وأيًّا كان هذا النموذج الذهنى فإن عليه أن يساعدنا فى الفهم . ويقودنا هذا كله إلى الحديث عن الشخصيات والمكان والزمان ومراعاة التعقيدات الظاهرة فى كل مجال ، خاصة عندما نلاحظ أن مكان العرض المسرحى ، مثلا ، يجمع ما بين لغات عدة ، يمكن تقسيمها على أساس من العناصر المرئية والعناصر السمعية ، تلك التى تثرى الكلام وتكمله .

وإذا كان علم العلامات قابلا للتطبيق على المادة المسرحية نصا كانت أم عرضا ، وعلى أنواع أخرى شعرا كانت أو قصة . فإن التطبيق أمر لازم لاكتمال الفهم . ولذلك ينطوى العدد على تجربة نقدية هى «**تحليل سيميولوجى**» لمسرحية «**الأستاذ**» **لسعد الدين وهبة** ، كما ينطوى العدد على تحليل آخر لواحدة من أهم روايات عصرنا وهى رواية «**مائة عام من العزلة**» . وتقدم التحليل الأول **هدى وصفى** ، التى تحاول التعرف على أصول اللعبة المسرحية ، من خلال عرض درامى محدد . ويقدم التحليل الثانى ، **الناقد سيزار سيجر** فى كتابه عن «**النقد الأدبى** والسيميوطيقا» وتترجمه اعتدال عثمان .

وإذا كانت السيميولوجيا تقودنا إلى **النص ـ الرسالة** فإنها تقودنا إلى دلالة هذه الرسالة . و«**دلالة الرسالة**» **قد تكون مرتبطة** بالرسالة ذاتها ، وقد تكون مرتبطة بأنظمة أخرى خارجها . من بين هذه الأنظمة ـ بالتأكيد ـ عالم **الأسطورة** الذى يمكن أن يجسده النص . والنقلة بين هذا العالم والنص الأدبى أشبه بالنقلة بين الأصل وتجلياته الإبداعية . ومن هنا **فهى نقلة من النص الأدبى** باعتباره **مفسَّرا** إلى عالم الأسطورة باعتباره **مفسِّرا** . وكل هذه الجوانب تستحق وقفة مزدوجة ، تنهض ـ فى جانبها **الأول** ـ **على العرض النظرى** ، وتنهض ـ فى جانبها الثانى ـ على التطبيق العملى .

ويأتى مقال **سمير سرحان** عن «**التفسير الميثولوجى فى النقد الأدبى**» عارضا لاتجاهات هذا التفسير ، بادئا بالجذور الأولى عند **كارل يونج C. G. Jung الذى ربط الأساطير بالمعرفة الكامنة فى العقل الجمعى ، ووصل ما بين الحلم والأسطورة** . ويتوقف المقال عند مفاهيم **يونج** عن العلاقة بين الأسطورة والأحلام . وما يتصل بذلك من حديث عن الرموز.. إن الحلم مثل الأسطورة لا يفسر نفسه بنفسه ، كما يصعب أن ينطوى على دلالة واحدة ، جامدة . وفى هذه الدائرة تكتسب دلالة الشعر بعدا جديدا **فتنطوى** على التوتر والتضاد . **وبقدر ما يكشف المقال عن تقارب بعض آراء يونج مع مدرسة النقد الجديد فإنه يوقفنا عند الأدب النفسى والإبداع القائم على الرؤى . وبقدر ما يتوقف المقال عند الحركة الرمزية يمتد ليشمل إسهام فيكو وهيردر** ، فتتشكل سلسلة يترابط فيها **جهد إرنست كاسيرر وسوزان لانجر** ، ونقاد الأسطورة وأهمهم **نورثروب فراى** . وربما تكمن أهمية الأخير فى دعوته إلى أن اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والشعر يحقق إمكانية تحويل النقد الأدبى إلى علم . **وأياكان الموقف من هذه الدعوى فلا شك أن النظر إلى الأدب من منظور الأسطورة يؤدى إلى الاهتمام المحدد بالدلالة التى يفصح عنها العمل الأدبى ، فيخفف من غلواء النظرة الموضوعية إلى الفن ، باعتباره كيانا منغلقا فى ذاته . إن كل عمل أدبى عظيم لابد أن تدخل فى نسيجه عناصر من الأسطورة والرموز البدائية . ولذلك لا يمكن دراسته فى ذاته بمعزل عن البحث عن هذه العناصر ، كما لا يمكن دراسته دون دراسة الكيفية التى استجاب بها الأديب إلى الرمز البدائى ، فضلا عن كيفية تعبيره عنه .**

ولكن هل استطاع نقاد الأسطورة ـ حقا ـ أن يجدوا مفتاحاً متكاملا لتحليل الأعمال الأدبية ؟ **من الواضح ان هناك تناقضات كثيرة** ، ومشكلات أكثر ، كما أن هناك **خلافات جذرية بين أصحاب هذا الاتجاه نفسه . ومن الأفضل ـ فى هذه الحالة ـ المقارنة بين** عدة مناهج داخل نفس الاتجاه . ومن الممكن التوقف ـ **مثلا ـ عند مفكر قديم ـ مثل فيكو** ـ ومفكر معاصر ـ مثل **ليفى شتروس** ـ ليظهر التباين بين منهجيها ، وليكشف التباين عن آفاق أخرى قابلة للتعميق . وهذا ما فعلته **فريال جبورى غزول** فى مقالها عن «**المنهج الأسطورى** مقارناً» .

والحديث عن **فيكو** يعنى التوقف عند مفاهيمه عن التاريخ والأسطورة والشعر وأصل اللغة على السواء ، وذلك لكى يتكشف لنا منهج **فيكو** التطورى الجدلى الذى يسير من البسيط إلى المركب ، ومن المقطع الواحد إلى المقاطع المتعددة ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائيته ، ومن الملموس إلى المجرد . والحديث عن **ليفى شتروس** يعنى الحديث عن **البنيوية** وما أضافته فى مجال الأساطير . والأهم ـ هنا ـ هو ملاحظة مفاهيم **شتروس** عن الفكر البدائى الذى يطمح إلى الكلية والشمول ، وأهمية الأسطورة بالنسبة إلى هذا الفكر . حيث تحقق الأسطورة للبدائى إطارا لفهم العالم ، وإن لم تتح له إطاراً للتحكم فيه على نحو ما يفعل العلم . **ويتجلى منهج ليفى شتروس فى اعتماده على تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية تكشف عن أوجه التماثل والتناظر والتقابل ، كما يتجلى فى تفسير الشخصيات الأسطورية بالرجوع إلى صفاتها الملموسة وإلى السياق الإثنوجرافى الذى تنطلق منه ؛ كما يتجلى ـ أخيرا ـ فى تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية وأفقية فى نفس الوقت** . وإذا أقمنا مقارنة بين فكر الاثنين بعد هذا كله وجدنا أن الأول يتسم بنوع من **الجدلية** بينما يتسم الثانى بنوع من **التحليلية** . وإذا كانت الجدلية تكوّن الإنسان ، بمعنى أنها تتعامل معه باعتباره كائنا محددا ، فإن تحليلية **ليفى شتروس** تذيب الإنسان .

ولا شك أن الحديث عن . «**المنهج الأسطورى**» أو عن «**نقد الأسطورة**» يمكن أن يعثر على نصوص كثيرة تدعمه فى الأدب الحديث . وهناك دراسات متاحة عن «**الأسطورة فى المسرح المصرى**» ، وعن الشعراء «**التموزيين**» . وتحليلات لأساطير «**الولادة**» أو «**أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث**» ، وعن «**مضمون الأسطورة فى الفكر العربى**» . ولكن الشعر القديم ، خصوصا الشعر الجاهلى ، يمثل مصدر جذب دائم لهذا المنهج ولهذاَ النقد . **ترى هل يرجع ذلك إلى شفافية الرموز البدائية فى الشعر الجاهلى وإلحاحها فى طلب التفسير؟ أم يرجع إلى أن التجاور بين الأنظمة اللغوية لهذا الشعر والأنظمة العقائدية للحياة الجاهلية يثرى هذا الشعر بعناصر الأسطورة ؟ أم يرجع ذلك إلى طبيعة** «الصيغ الشفاهية» التى يتركب منها هذا الشعر فتكشف عن عمق صلته **بمخزون الذاكرة الجمعية ؟**

ايا كان السبب فإن دراستين ـ فى هذا العدد ـ تتوجهان مباشرة إلى هذا الشعر الجاهلى ، فتسعى كل منهما إلى قراءة جديدة له ، متوسلة بأدوات وإجراءات مختلفة . أما الدراسة الأولى فيقدمها **أحمد كمال زكى** عن «**التفسير الأسطورى للشعر القديم**» . وهى استمرار مطوَّرٌ لما وصل إليه من قبل فى دراسة «**الأساطير**» ، ويحث عما يسميه بأنظمة سيميوطيقية ، أو سيميولوجية ، فى الشعر الجاهلى . ويؤكد **أحمد كمال زكى** ـ منذ البداية ـ **أن الأسطورة هى لحمة الشعر القديم وسداه** . وهو يلمح إلى أنظمتها من خلال عناصر متكررة (تشكيلات لصور ، أنماط أسلوبية ، رموز متكررة) ومن خلال ظهور ما يشبه أن يكون «**النماذج العليا**» ـ أو «الأولى» ـ التى تحدث عنها **يونج** ، فيلفتنا إلى أبعاد أسطورية للسيف ، وإشارات إلى نموذج «**الملك المقتول**» وإلى «**الحيوان**» الذى يغدو رمزا كليا . فينطوى على رصيد هائل من الفكر الأسطورى . ويلفتنا ـ كذلك ـ إلى «**الظّعن**» فى إطار المقدمة الطللية ، حيث تتحول رحلة الظعائن إلى ما يماثل رحلة الشمس من مشرقها إلى مغربها . **وبقدر ما يؤكد أحمد كمال زكى البعد الأسطورى للرمز الكلىٍّ يشير إلى إمكانية تفتته فى مجموعة من الصور المجازية ، تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر الجاهلى من ثقافة بيئته** . ومع ذلك يظل فى «التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى» الكثير مما يستحق الكشف .

وما قدمه **ابراهيم عبد الرحمن** عن التفسير الأسطورى لهذا الشعر استمرار فى هذا الطريق . ومحاولة لتقديم «**قراءة جديدة**» للشعر الجاهلى . وبقدر ما تعتمد هذه القراءة على المعجم اللغوى التاريخى لفهم الأصول الميثولوجية والشعبية ـ فيما يقول ـ فإنها تعتمد على إعادة بناء «**العالم الأسطورى**» الذى انبثقت منه الميثولوجيا الدينية عند العرب . ويتبع ذلك كله تأمل ما انعكس من هذا العالم فى الشعر الجاهلى فأصبح متجسداً فيه ، تستوى فى ذلك اللوحات المتكاملة ، أو الصور الجزئية ، أو القصائد الكاملة . وهكذا نلج نصوص الشعر الجاهلى فى قراءة تكشف عن مستويات تحتية لعينية «**الحادرة**» ـ مثلا ـ كما تكشف عن **نموذج المرأة الربة فى قصيدة للأعشى** . وبقدر ما يؤكد ذلك أن الشعر الجاهلى ـ ككل شعر عظيم ـ حمّال للمعنى ، فإنه يؤكد ضرورة القراءة المجددة لهذا الشعر . ولعل ما تحمله هذه القراءة من ثمار تجعلنا نعيد النظر فيها مليا .

ولكن ما «**القراءة**» أصلا ؟ إن البحث عن سيميولوجيا خاصة فى الأدب ، أو عن أبعاد أسطورية فيه . يعنى موقفا من «**قارئ**» معاصر إزاء «**نص**» قديم «**مقروء**» والعلاقة بين «**القارئ**» و «**النص المقروء**» لابد أن تطرح مشكلات تتصل بالتفسير والتأويل . وبقدر ما نطرح هذه المشكلات فإننا نطرح أسئلة كثيرة عن حق «**القارئ**» الحديث فى إعادة «**قراءة**» القديم وإعادة تأويله وتفسيره ، مثلما نطرح أسئلة أخرى عن «**سلامة التأويل**» و «**تماسك التفسير**» . وبمجرد أن نطرح هذه الأسئلة نجد أنفسنا على عتبات **الهرمنيوطيقا** ، بل نجد أنفسنا فى قلب مشاكلها .

إن « الهرمنيوطيقا » Hermeneutics لفظ يتكرر ـ كثيرا ـ فى الدوائر الاعتقادية والفلسفية والأدبية . وهو من الفعل اليونانى Hermēneuin ومعناه « يفسِّر » والاسم « تفسير » Hermenieia . وتشير الهرمنيوطيقا الأدبية ـ فى عمومها ـ إلى جهود خصبة ـ لم يكتب عنها الكثير بالعربية بعد ـ تبذل فى بلاد عديدة لتأسيس « نظرية التفسير » فى الأدب . **ولو قلنا ـ مع واحد من أقطاب الهرمنيوطيقا المعاصرين ـ إن فهم الأدب يجب أن ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة لفهم وجودنا نفسه فى العالم ، فإن هذا القول يعنى أن فهم العمل الأدبى ليس تأملا مجرداً ، أو سعيا إلى لون من العلمية يحلق بعيداً عن وجودنا نفسه ، وإنما هو مواجهة تاريخية تنشأ عنها تجربة وجود فى العالم** . ومجالات الهرمنيوطيقا متسعة كل الاتساع ، وتغطى نشاطا يبدأ من مشكلات فهم النص الدينى ، ويمتد ليغطى معضلات تفسير التراث ، ويشمل طرائق تأويل النصوص المعاصرة أو تفسيرها .

ولذلك يبدأ **نصر أبو زيد** عرضه التاريخى عن « **الهرمنيوطيقا ومعضلة التفسير** » من تراثنا الدينى نفسه . وبقدر ما يلفتنا إلى ضرورة الحسّ النقدى فى التعامل مع نظريات « **الهرمنيوطيقا** » فى الغرب يلفتنا إلى أهميتها فى دراسة الكثير من مشكلاتنا الأدبية . وهو يبدأ عرضه بنظرة سريعة إلى ماضيها ليتوقف وقفات مفصلة عند مفكريها الكبار ؛ فيحدثنا عن « **الدائرة التأويلية** » **عند شلير ماخر** Schleiermacher ، وعن عملية الفهم الذاتى للنص والحياة المجددة له خلال المفسر عند **ويلهلم ديلثى** Wilhelm Dilthey ، وعن معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية عند **جادامر** Hans - Gadamer . وبقدر ما يلفتنا هذا العرض التاريخى إلى الجهود الفرنسية (**جولدمان** ، **ريكور**) والإيطالية (**بيتى**) والأمريكية (**هيرش** ، **بالمر**) فإنه يؤكد مسعى متعدد الاتجاهات والمناهج لحل مشكلات التفسير الأدبى ومواجهة معضلاتها . وبقدر ما يلفتنا العرض ـ أخيرا ـ إلى إمكانية تطوير الهرمنيوطيقا على أساس جدلى مادى فإنه يلفتنا إلى الحاجة إلى بذل جهد عربى فى هذا المجال .

ولا شك أن الآفاق التى تفتحها الهرمنيوطيقا تمكننا من إعادة النظر فى مشكلات كثيرة ، بل تمكننا من اكتشاف مشكلات أخرى لم نكن نعيرها انتباها . ومن هذه الزاوية يمكن التوقف عند تضارب التفسيرات حول نص أدبى واحد ، أو تأمل التفسيرات المتعددة لنص واحد ، مثلما فعل ـ **مثلا** ـ **موريس ويتز** Morris Weitz فى كتابه عن « **هاملت وفلسفة النقد الأدبى** » . كما يمكن أن نتوقف عند أديب واحد لنرى كيف يشكل نقده جماعا معقدا من الأنظمة المتضاربة تبرر تعارض التفسيرات وتضاربها حول نصوص هذا الأديب . ومن هذه الزاوية تأتى الملاحظات الأولية التى يقدمها **جابر عصفور** عن « **نقاد نجيب محفوظ** » ، وهى محاولة تمهيدية لقراءة فى « **نقد النقد** » تفيد من الهرمنيوطيقا لتأمل وضع خاص يمثله « **نقد نجيب محفوظ** » ، بكل ما ينطوى عليه هذا النقد من جوانب سالبة أو موجبة . ولعل مثل هذه المحاولة تلفت الانتباه إلى ضرورة تحليل الأنظمة النقدية ومراجعتها . ولكن هذه المراجعة لن تكتمل إلا باكتمال المعرفة بمزيد من المناهج النقدية .

ولذلك يأتى ـ فى هذا العدد ـ بحثان مترجمان ، أولهما عن : « **التناول الظاهرى للأدب** » ، من حيث « **نظريته ومناهجه** » ، وثانيهما عن « **المدخل الأنطولوجى لدراسة الأدب** » . وقد ترجم الأول **عبد الفتاح الديدى** وترجم الثانى **ماهر شفيق فريد** . وسوف يلمح القارئ التعارض الذى يمثله كلا البحثين بالنسبة إلى الآخر .

إن « **التناول الظاهرى للأدب** » صيغة يحدد بها **روبرت ماجليولا** جهد مجموعة من النقاد يتحركون على أساس من الفلسفة الظاهرية ، خصوصا فلسفة **هوسرل** . لكن هناك تسميات أخرى تطلق على هذه المجموعة ، مثل « **مدرسة جنيف** » و « **نقاد الوعى** » ، والتسمية الأخيرة هى التسمية التى جعلتها باحثة مثل **سارة لوال** Sarah Lawall عنوانا لكتابها اللافت الذى تدرس فيه هؤلاء النقاد (صدر عام ١٩٦٨) **وأيا كانت التسمية فما يجمع هؤلاء النقاد هو تناولهم للأدب باعتباره « حدثا » وليس « موضوعا » . إنهم يرفضون التمييز بين الأنواع . ويبحثون عن الصوت المتفرد فى سلسلة أعمال الكاتب ، دون أن يتعاملوا مع أى عمل من هذه الأعمال باعتباره كيانا مستقلا عما عداه . بل باعتباره دالا لا ينفصل عن دوال أخرى تجسّد وعى الكاتب . ولذلك يبحثون عن نماذج كامنة لهذا الوعى داخل الأدب . عبر كلمات هى ـ فى تقديرهم ـ أشبه بنقاط التّماس لطاقة يولدها وعى الأديب** . وإذا كان الأدب تجسيدا للوعى ـ على هذا النحو ـ فإن مهمة الناقد تقترن بالتوحيد بين ذاته وذاتية الوعى الذى تعبر عنه الكلمات ؛ فيحاول الناقد أن يعيش وعى الكاتب من جديد ، مثلما يحاول أن يشكّله ، حريصا ـ فى ذلك كله ـ على أن يبقى محايداً ميتافيزيقيا ، لا يرتبط بشئ سوى تجربة الأدب وحدها ، أو يكشف عن شيئ سوى ما يوجد فى العمل الأدبى ذاته . عندئذ يكون الناقد باحثا عن « ماهيات » . والسند الفلسفى لهذا كله هو ما تعتقده الظاهرية ـ عند هوسرل ـ من أنها يمكن أن تبلغ الحقيقة من خلال التعرف على الماهيات المتكشفة فى الوعى .

و «**الوعى**» ـ عند هؤلاء النقاد ـ **يمثل علاقة مكثفة بين الأديب والعالم ، أى علاقة تنطوى على عملية انتقاء خيالى وتشكيل لعناصر العالم المعاش ، على نحو يحولها إلى عالم أدبى . ومادامت لغة هذا العالم الأدبى معبرة فإنها لابد أن تجعل من العمل الأدبى حاملا الأثر الفريد لوعى الأديب الشخصى . وبقدر ما يظل هذا الوعى «محايثا» أو «باطنا» فى العمل الأدبى فإنه يخضع إلى التحليل من خلال اللغة المجسدة له**. ولهذا يحدثنا هؤلاء النقاد عن «**أحوال الوعى**» وعن «**مضامين الوعى**» وعن «**الأنماط التجريبية**» مثلما يتحدثون عن «**الأبنية الرمزية**» . ويهتم هؤلاء النقاد بالبحث عن «**العناصر المتكررة**» أو «**تصنيف الصور**» .. الخ ، باعتبارها دلائل على هذه «**الأنماط التجريبية للوعى**» .

ولكن اتجاه هؤلاء النقاد يظل مخالفا لغيره من الاتجاهات . ويثير عملهم ـ رغم طرافته وحدوسه اللافتة ـ مشكلات كثيرة . يتصل بعضها بالعودة إلى النظر إلى العمل الأدبى باعتباره «**وثيقة**» من نوع جديد . ويتصل بعضها الآخر بمدى تركيزهم على الأديب باعتباره وعيا شفافا خالصا يتجلى فى مجموعة أعماله . يضاف إلى ذلك ما يثيره عملهم من مشكلات تتعلق بالكيان «**الأنطولوجى**» للعمل الأدبى ، باعتباره وحدة «**موجودة**» على نحو منفصل ، مستقلة بمعنى من المعانى ، وباعتباره «**حدثا**» و«**موضوعا**» فى نفس الوقت .

ومن هذه الزاوية الأخيرة تبرز النغمة المعارضة لمقال و . **ك . ومزات** عن «**المدخل الأنطولوجى**».إن سخريته حادة إلى درجة لافته وهو يحدثنا عن «**نقاد جنيف**» وعمن تأثر بهم من النقاد فى أمريكا ، خصوصا **موراى كريجر وج . هيليز ميللر J. Hillis Miller** وبقدر ما يسخر ومزات من «**نقاد الوعى**» ـ أو «**مدرسة جنيف**» أو «**التناول الظاهرى**» ـ يسخر مما يسميه «**البدعة الباريسية المعاصرة**» . ويقصد بها البنيوية ـ ويصل فى سخريته من **ياكوبسن** (خصوصا حديثه عن «إسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار إلى محور التضام» و تحليله للمقاطع الثلاثة فى I like Ike) إلى درجة تبدو معها سخرية شكرى عياد (فى موقفه من البنيوية ـ العدد الماضى) مداعبة بالغة الحنو . على أن ومزات ـ بعد أن يرفض البنيوية والتناول الظاهرى ـ يعود بنا إلى التساؤل عن البديل ، فيقول : **إن الناقد الذى يرغب فى الاحتفاظ** بمذهبه الإنسانى **وهويته كناقد أدبى عليه أن يثابر على ولائه لحزب كولردج وكروتشه !**

ترى هل تقنعنا هذه النتيجة ؟ إنها ـ على أى حال ـ تدفعنا إلى مزيد من التأمل ، مثلما تدفعنا إلى معاناة مشكلات فلسفية . ولعل بعض هذه المشكلات يعود بنا إلى الهرمنيوطيقا مرة أخرى ، خصوصا ونحن نقارن بين فهم **ومزات** لقصيدة «**القطط**» **لبودلير** والتحليلات البنيوية لنفس القصيدة ، تلك التى شارك فيها **ياكوبسن وشتروس وريفاتير**. ولعل هذه المقارنة تدفعنا إلى التساؤل عن الفرق بين «**الإسقاط**» و «**القراءة**» ، وعن تجليات النقد الانطباعى . سواء أخذ طابعا لغويا أو سياسيا ، وعن سر تقلبات النقاد حول أديب من الأدباء . وكلها أسئلة يمكن أن تلح على القارئ ، سواء كان يطالع **بحث رمسيس عوض عن** «**أورويل الناقد الأدبى . نموذج للنقد السياسى والانطباعى**» . أو بحث **انجيل بطرس سمعان** عن «**جورج إليوت بين النقاد**» .

ولا شك أن هذه الأسئلة سوف تدفع القارئ إلى المشاركة فى اتخاذ موقف من كل هذه المناهج التى قدمت إليه . ولعله ـ عندئذ ـ يقبل ، أو يرفض ، أو يعدّل ، التصنيف الذى قدمه **رينيه ويليك** René Wellek عن «**اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين**» الذى ترجمه **ابراهيم حمادة** . وسواء تقبل القارئ ، أو رفض ، أو عدّل ، فقد صار مشاركا حرا ، يسهم ـ بدوره ـ فى عملية التأصيل التى تمثل الهدف الأخير من كل هذا الحوار بين المناهج والاتجاهات .

التحـــريـــر

النقد العربى القديم والمنهجيّة

عبد القادر القط

حظى النقد العربى القديم بعناية كثير من الدارسين المحدثين ، **منذ أن اتجهت نهضتنا الثقافية** الحديثة إلى إحياء التراث واتخاذ ماظل منه صالحاً للبقاء منطلقا نحو **التطور والتجديد العصرى . وقد** أقبل هؤلاء الدارسون على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة فى الربط بين ثقافاتهم الحديثة وتراثنا القديم ، فرأوا فيه «مناهج» مختلفة ، وقضايا كلية ، ومشابه تصل بينه وبين ألوان ومذاهب من النقد الغربىّ المعاصر . على أن الدارس إذا استطاع أن يخلص من آرائه السابقة وثقافته العصرية الغالبة ، ومن الآراء السائدة عن نقدنا العربى القديم ـ قد يرى فيه رأيا جديدا يضعه فى إطار عصره . ويقوّمه تقويما موضوعيا بالقياس إلى ألوان أخرى من التراث .

والحق أن النظرة الموضوعية المجرّدة تكشف أن تراثنا فى النقد ضئيل فى كمه ، **ضعيف فى كيفه . إذا قيس بألوان أخرى من التراث المتصل بفن القول كالنحو ، أو بالدراسات الدينية كالفقه والتفسير . فللنحو ـ مثلا ـ مدارسه الكبرى المعروفة ، من بصرية وكوفية وبغدادية وأندلسية ، ولكل مدرسة أعلام تميزوا داخل إطارها العام باتجاهات فردية وإضافات جديدة خاصة ، وتتلمذ عليهم نحويون معروفون حملوا فكرهم وفسّروه وأضافوا إليه . ويستطيع الدارس ـ دون حاجة إلى التفسير والتأويل ـ أن يكشف عن منهج كل مدرسة من هذه المدارس واتجاهات كل علم بارز من أعلامها . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الفقه والتفسير فى مجال الدراسات الإسلامية .**

أما تراث النقد العربى القديم فيتمثل فى كتب مفردة معدودة متشابهة الموضوعات والطرائق ، بعضها نظرى كنقد الشعر لقدامة بن جعفر ، وعيار الشعر لابن طباطبا ، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجنى ، ودلائل الإعجاز إذا نسبناه إلى النقد لا إلى البلاغة،وبعضها يجمع بين النظرية والتطبيق ـ وإن غلب عليه الجانب التطبيقى ـ كالموازنة بين أبى تمام والبحترى للآمدى ، والوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى . ومنها كتب هى فى الحقيقة كتب تراجم وطبقات ، يعرض المؤلف فى مقدمتها بعض القضايا النقدية عرضا موجزا عابرا ، كطبقات الشعراء لابن سلام الجمحى ، والشعر والشعراء لابن قتيبة .

والناظر فى حياة هؤلاء المؤلفين ومؤلفاتهم يرى أن النقد لم يكن ـ فى الأغلب ـ همهّم الأول ، وأنهم لم يشغفوا بالأدب شغفا معروفا متصلا ، أو «يتخصصوا» فى دراسته ونقده ، فقد كان معظمهم من الفقهاء والمحدّثين والقضاة واللغويين وقد نستثنى بعضهم كأبى بكر الصولى الذى جمع وشرح كثيرا من دواوين الشعراء ودوّن أخبارهم ، وإن لم يكن له

كبير مشاركة فى النقد نفسه . وكان النقد عند هؤلاء المؤلفين «استكمالاً» لنشاطهم الفكرى والثقافى ، أو اهتماما مؤقتا بقضية أدبية مثارة ، أو وسيلة إلى غاية أكبر شأنا لديهم تتصل بالفقه والتفسير وإعجاز القرآن .

وكذلك لم يعرف نقدنا القديم النظرة الكلية الشاملة ، بل ظلّ ـ فى أغلبه ـ نظرات جزئية منثورة فى ثنايا كتبه ، حتى فى أكثر الموضوعات اقتضاء للمنهج والنظرة الكلية . وظلت دراسات النقاد التطبيقية محصورة فى أبيات مفردة بعينها ، «يستشهدون» بها وتتكرر عند معظمهم كما كان الأمر عند النحويين فى الشواهد النحوية . ولم يكن هذا القصور عن فقر فى «مادة» النقد وقضاياه ، إذ كان أمام هؤلاء النقاد تراث كبير من الشعر والنثر : وفنون من التطور وكثير من القضايا التى أثارتها اتجاهات التجديد فى الشعر العباسى . لكن أحدا من النقاد لم يستطع أن يخلص من تلك النظرات الجزئية فيقيم دعائم «نظرية» نقدية فى الشعر أو النثر بوجه عام ، أو فى قضية خاصة من القضايا التى كانت تثار حولها ؛ ولا نكاد نستثنى من ذلك إلا عرضهم لقضية السرقات الشعرية . وسنفصل القول فى أمرها بعد . ولم يكن أدعى إلى «المنهجية» والنظرة الكلية الشاملة ـ مثلا ـ من قضية القديم والجديد متمثلة فيما دار من خصومة وجدل حول شعر أبى تمام والبحترى ، أو قضية «التفرّد» والتميّز الشخصى فى شعر المتنبى .

وقد بقى لنا مما كُتب حول هاتين القضيتين كتابان معروفان هما أجلّ آثارنا فى النقد التطبيقى قدرا وأقربها إلى ما كانت تقتضيه طبيعة القضيتين من سلوك لمنهج مرسوم ونظر شامل . لكن الآمدى والجرجانى ـ فى الموازنة والوساطة ـ لم يستطيعا أن يخلصا من العناية بالنظرات الجزئية المنثورة ، والاحتفال المسرف ببعض المسائل اللغوية والنحوية الصغيرة ، ومناقشة صحة «معنى» أو خطئه بالقياس إلى المنطق والواقع ، والخضوع لسلطان الشعر الجاهلى واتخاذ كثير من سماته الشكلية وقيمه الفنية معياراً للحكم على الجديد .

حقا ، لقد وفق الآمدى توفيقا طيبا إذ أجرى حواره المتخيَّل بين أنصار أبى تمام وأنصار البحترى وناقش من خلاله كثيرا ممّا يتصل بالخلاف بين الشاعرين ، لكنه لم يستطع مع ذلك أن يقدّم صورة واضحة لمفهوم الجديد وسماته الفنية ، ووضعه بالقياس إلى القديم ، بل ظل عرضه محصورا فى إطار من العبارات ذات الدلالات العامة الغامضة التى غلبت حينذاك على النقد العربى ، ولم يهتد إلى **«مصطلحات» محددة المفهوم واضحة الدلالة ، كقوله مثلا : «فإن كنت ـ أدام الله سلامتك ـ ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤْثر صحة السَّبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق ، فالبحترى أشعر عندك ضرورة . وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعانى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوى على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة» .**

وقد نستطيع أن «نستشف» ما وراء تلك العبارات «الانطباعية» من إحساس عام بطبيعة شعر هذين الشاعرين لكن الناقد فى دراسته التطبيقية لم يهتم ببيان ما فى شعر البحترى من «صحة السبك وحلاوة اللفظ وكثرة الماء والرونق» عن طريق التحليل والتفسير فيقترب بمفهومها عند القارئ من معنى المصطلح ، ويزيل ما يلفّها من غموض فى حديثه النظرى .

والجدل حول شعر أبى تمام يدور فى جوهره حول قضية القديم والجديد متمثلة فى سمات فنّية ثلاث ، رأى فيها المحافظون خروجا على تقاليد الشعر القديم أو «عمود الشعر» ورآها آخرون تجديدا مشروعا وإضافة مبتكرة إلى تلك التقاليد . وأولى هذه السمات : إسراف الشاعر فى استخدام البديع حتى ينتهى إلى «الصنعة» ، وثانيتها : إيغاله فى الصور المجازية حتى يبلغ حد التجسيم غير المقبول أو «المحال» ، ثم غموض بعض شعره غموضا يصعب معه «فهم» المراد من بعض أبياته .

وكانت طبيعة القضية تقتضى أن يقدم الآمدى «تصوّرا» كليا لمعنى الجديد بعامّة وشعر أبى تمام بوجه خاص ، ويبيّن هل هو حقا مجرّد امتدادٍ لبديع بشار ومسلم وأبى نواس وإسراف فيه كما قال أنصار البحترى ، أو هو «صيغة» شعرية جديدة تتآلف فيها كثير من العناصر والمقومات ، وتتمثل فى الصورة العامة لذلك الشعر ، لا فى أبيات مفردة يمثل بعضها الإفراط فى الجناس ، وبعضها الإحالة فى المجاز ، وبعضها الغموض فى المعنى . لكن الناقد اكتفى من هذا التصور الكلى بعبارات مقتضبة جرت فى «حوار الخصمين» لا تتجاوز نسبة هذه السمات الفنية إلى شعر أبى تمام ونسبة أضدادها إلى شعر البحترى . فإذا جاء إلى الحديث عن طبيعة المجاز عند أبى تمام اكتفى بمناقشة أبيات معروفة مفردة ، تَرِدُ عند كل من ناقش هذه القضية من الدارسين القدماء ، فأخذ عليه قوله :

لدى ملك من أيكة الجود لم يزل ... على كبد المعروف من فعله بَرْدُ
جذبت نداه غدوة السبت جذبة ... فخرّ صريعا بين أيدى القصائدِ
والدهر ألأمُ من شرِقْتَ بلؤمه ... إلاّ إذا أشرقْتَــه بــكريمِ
به أسلم المعروف بالشام بعد ما ... ثوى منذ أودى خالد وهو مرتدُّ
فضربت الشتاء فى أخدعَيْه ... ضربةً غادرته عَوداً رَكوُبا
ألا لا يمدّ الدهر كفّا بسيّئ ... إلى مجتدى نصرٍ فتقطعَ للزّندِ
فلقيْتَ بالمعروف أعناق المنى ... وحطمت بالإنجاز ظهر الموعِدِ

وأبياتا أخرى من هذا القبيل لا يتجاوز فى مناقشتها «صحة» الاستعارة وصلتها بالواقع والمنطق ، ونظائرها من الشعر القديم ، إلى الصورة الشعرية التامّة فى أبيات متكاملة ، ولا يلتفت فيها إلاّ إلى المجاز وحده دون سائر المقوّمات الفنية الأخرى التى كان يمزج بينها أبو تمام فى البيت الواحد ، كالطباق والمماثلة والتكرار والجناس . وهو مع هذا لا

يفترض أن يكون مجاز العصر نابعا من تصور جديد للشعر وعلاقته بالواقع بل يناقش القضية من حيث مخالفتها أو موافقتها لما «جرى عليه العرب» وكذلك فعل فى حديثه عن الغموض فى شعر أبى تمام، فعرض لبعض أبيات مفردة، استشهد بها كثيرون من الدارسين القدماء، بعضها يشير إلى واقعة لابدّ أن يعرفها قارئ الشعر لكى يدرك مقصد الشاعر، كقوله فى فتح عمّورية:

تسعون ألفا كآساد الشّرى نضجت
جلودهم قبل نضج التين والعنبِ

وبعضها إلى مذهب كلامى يستعصى فهم البيت إلا بمعرفة شئ عنه:

جهميّة الأوصاف، إلاّ أنهم قد لقّبوها جوهر الأشياء

أو يواجه القارئ فى بعضها بناء لغويا غير مألوف:

هنّ عوادى يوسف وصواحبه فعزماً فقِدْماً أدركَ النُّجح طالبه

ومن المعروف أن أبا تمام قد أجاب من سأله حين سمع هذا البيت لم تقول ما لا يفهم؟ بقوله: ولم لا تفهم ما يقال؟ وقد كان من الممكن أن يكون جواب أبى تمام مفتاحا لقضية القديم والجديد، ومنطلقا للآمدى لكى يناقشها مناقشة موضوعية شاملة، تبدأ من إدراك أن لكل عصر روحه ومقتضياته، وأن الجديد ينبغى أن يدرس فى ذاته لا بالقياس دائما إلى القديم، ونحن حين نفتقد هذه النظرة الشاملة لا نحاول أن نفرض على نقاد ذلك العصر مناهجنا العلمية الحديثة، أو نطلب فى التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد فيه؛ فقد كان عصر هؤلاء النقاد حافلاً بالتيارات الفكرية والفلسفية والمناهج العلمية ــ كما ذكرنا ــ فى النحو والتفسير والفقه والكلام والفلسفة وغيرها من العلوم، فى ظل حضارة مزدهرة وفيرة العطاء رفيعة المستوى. أما حديثه عن العنصر الثالث من عناصر الجديد وهو البديع، والجناس بوجه خاص، فيسلك فيه المسلكَ الجزئى نفسه، ويستشهد ببعض أبيات فيها عبث من عبث أبى تمام اللفظى، ولا يتجاوز ذلك إلى وضع الجناس فى الصورة الشعرية بوجه عام، وائتلافه مع عناصرها الفنية الأخرى.

وينقسم الكتاب بعد «حوار الخصمين» إلى ثلاثة أقسام منفصلة، يستقرئ المؤلف فى أولها أخطاء أبى تمام فى المعانى والألفاظ، وما جاء فى شعره من «قبيح الاستعارات» والمبالغات والسرقة، ويعود فى الثانى فيسلك الطريقة نفسها ــ وإن خص سرقات البحترى من أبى تمام على الخصوص ببضع صفحات. وهو فى عرضه لهذه الأخطاء قلّ أن يخرج عن نطاق المناقشة الجزئية للبيت الواحد إلى تصور نظرى للاستعارة الجيدة أو المبالغة المتصلة بمفهوم «الخيال» أو «الصدق والكذب»، بل ينتقل من شرح خطأ إلى شرح خطأ آخر، دون ربط كلىّ، ولا يعقد صلة بين القسمين عن طريق المقارنة، بل تظل أخطاء كلا الشاعرين بمعزل تام عن أخطاء الآخر.

ويسرف الناقد فى مناقشاته الجزئية فينفق صفحات طوالاً فى بيان خطأ لغوى، كاستخدام أبى تمام لفظ «الأيِّم» بمعنى «الثيِّب»، على حين يرى اللغويون أنها هى التى لا زوج لها، بكراً كانت أو ثيبا»؛ فقد استغرقت مناقشته هذا الخطأ ثمانى صفحات، أو يناقش خطأ فى المعنى ــ مناقشة أخلاقية ــ فى بيت أبى تمام:

الودُّ للقُربى، ولكن عَرْفه للأبعدِ الأوطانِ دون الأقربِ

فيقول: «لأنه نقص الممدوح مرتبة من الفضل، وجعل ودّه لذوى قرابته، ومنعهم عَرْفه، وجعله فى الأبعدين. ولا أعرف له فى هذا عذرا يتوجّه».. ثم يتابع الحديث عن هذا الخطأ فيستنفد خمس عشرة صفحة كاملة(٢)! ويناقش مبالغة ممقوتة من مبالغات أبى تمام ــ ومبالغات شعراء ذلك العصر بوجه عام ــ فى قول الشاعر:

من الهيف. لو أن الخلاخل صُوِّرت
لها وُشُحاً جالت عليها الخلاخل

فينفق فى ذلك عشر صفحات أخرى، لا يخرج فيها عن إطار هذه المبالغة المفردة، ليناقش قضية المبالغة والخيال والصدق والكذب، وإن كان قد عرض لها عرضا موجزا فى مواضع أخرى من الكتاب.

فإذا بلغ القسم الثالث من الكتاب ليوازن بين شعر الشاعرين عدل عما كان قد وعد به فى مقدمته من المقارنة «بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا فى الوزن والقافية، وبين معنى ومعنى»، فأسقط ما كان يمكن أن ينتهى إلى شئ من الدراسة المنهجية فى المقارنة بين قصائد كاملة، واكتفى بالمقارنة بين «معنى ومعنى»، مرتبا هذه المعانى حسب بناء القصيدة العربية الطويلة القديمة من وقوف بالديار ونسيب ووصف ومدح، مُفتّتاً كل «غرض» من هذه الأغراض إلى أجزاء أصغر، فالوقوف على الأطلال يتضمن «الابتداءات بذكر الوقوف على الديار.. التسليم على الديار.. ما ابتدأ به من ذكر تعفية الدهور والأزمان للديار.. فى إقواء الديار وتعفّيها.. تعفية الرياح للديار.. فى البكاء على الديار.. سؤال الديار واستعجامها عن الجواب.. فيما تهيجه الديار وتبعثه من جوى الواقفين بها.. الدعاء للدار بالسقيا.. لوم الأصحاب فى الوقوف على الديار.. ما قالا فى أوصاف الديار والبكاء عليها.. وصف أطلال الديار وآثارها..». ولا شك أن كثيرا من هذه الأجزاء الصغيرة ــ متمثلةً فى البيت والبيتين ــ تنتزع من سياقها ومن صورتها المتكاملة الجوانب فى المطلع التقليدى لتغدو مجرد «معان» أو عبارات شعرية منفصلة لا يمكن تحليلها تحليلا فنيا والحكم عليها والمقارنة بينها مقارنة شاملة سليمة. لذلك يكتفى المؤلف فى أغلب الأحيان بالتعليق عليها بقول عابر خال من التحليل والتعليل: «.. وهذا ابتداء جيد بالغ.. وهذان ابتداءان

صالحان .. وهذا أيضا بيت جيد ومعنى حسن مستقيم .. وهذا معنى ظريف ، وقد جاء مثله فى الشعر .. وهذا لفظ حسن ومعنى ليس بالجيّد .. وهذا الابتداء ليس بالجيد من أجل قوله «اللاّئين» ؛ لأنها لفظة ليست بالحلوة وليست بالمشهورة .. هذا المصراع الأول فى غاية الجودة والبراعة والحسن والحلاوة ، وعجز البيت أيضا جيد بالغ .. وهذا ابتداء ليس بالجيد لأنه جاء بالتجنيس فى ثلاثة ألفاظ ، وإنما يحسن إذا كان بلفظتين .. وهذا ابتداء صالح .. وهذا البيت ردئ لقوله «نعمْ» وليس بالمعنى إليها حاجة ، جاء بها حشوا ، ومن الحشو ما لا يقبح ، و «نعم ههنا قبيحة ...»[٣] . **وتظل بعض عبارات التعليل اليسيرة التى ترد فى أحكامه على تلك الأبيات انطباعا شخصيا محضا ، لا يقتنع بها متذوق الشعر** ؛ **فقد رأى ــ مثلا ــ أن الشطر الأول من بيت أبى تمام :**

دِمَن ألمّ بها ، فقال سلامُ كم حلّ عقدة صبره الإلمام .

«فى غاية الجودة والبراعة والحسن والحلاوة» . وهو حتى بمقياس ذوق ذلك العصر لا يستحق كل هذا الإعجاب البالغ ، ومع ذلك لم **يبيّن الناقد سرّ هذه الجودة والبراعة والحسن والحلاوة ولا طبيعتها !**

وبهذا الأسلوب المقتضب يختم الناقد عرضه لكل جزء من أجزاء هذه «الأغراض» بحكم موجز غير معلل تعليلا شاملا ، كقوله فى نهاية «الابتداء بذكر الوقوف» : «وأجعلها فيه متكافئين من أجل براعة بيتى البحترى الأولين ، وأنهما أجود من سائر أبيات أبى تمام» . وفى ختام «التسليم على الديار» : «فهذا ما وجدته من تسليمها على الديار ، وأبو تمام عندى فى قوله «دمن ألمّ بها فقال سلام» أشعر من البحترى فى سائر أبياته» . وفى البكاء على الديار : «وهذا من البحترى وصف فى البكاء على الديار حسن ، ومعان فيه مختلفة عجيبة ، وأبو تمام لزم طريقة واحدة لم يتجاوزها ، والبحترىّ فى هذا الباب أشعر» .

وقد كان الآمدى يستطيع ــ لولا انشغاله بتلك النظرات الجزئية ــ أن يختار لأبى تمام قصيدة ممّا يمثل نموذجا مكتملا لشعره فيحللها ويقارن بينها وبين قصيدة مماثلة للبحترى ، **لكن النقد العربى لم يعرف هذا الأسلوب من التحليل لنص كامل** وظل يعنى ــ كما ذكرنا ــ بالأبيات المفردة المنتزعة من سياقها .

° ° °

وعلى هذه الطريقة سار القاضى الجرجانى فى كتابه «الوساطة» . وإذا كنا قد رأينا أن طبيعة «الموازنة» كانت تقتضى الاستقصاء والتصور الشامل لقضية القديم والجديد ، **فإن «التفرّد» الشخصى عند المتنبى كان يفرض «منهجا» يوضح الناقد من خلاله تلك الخصائص الفنية واللغوية والنفسية التى جعلت من شعر ذلك الشاعر صوتا متميزا بين أصوات عصره ، يثير من الخصومة قدر ما يثير من الإعجاب . لكن المؤلف يبدأ** بما بدأ به الآمدى من عرض لأخطاء المتنبى ، مدافعا عنه بما دافع به الآمدى من إيراد نماذج لما وقع فيه الأقدمون من أخطاء مماثلة ؛ إذ لا يخلو شاعر مهما يكن مجيدا من بعض تلك الأخطاء والزلاّت . ثم يُتبع هذا الدفاع ببيان «محاسن أبى الطيب» فيقدم «المختار من شعره» فى أربعين صفحة كاملة بلا أدنى دراسة أو تحليل أو تعليق . ويعود فيعرض نماذج من «السخيف من شعره» ، ثم يدرس فى باب طويل يقع فى مائة وعشرين صفحة «ما ادّعى على أبى الطيب فيه السرقة» .

و «الوساطة» عند الجرجانى تتخذ صورة «سلبيّة» لا يقصد فيها إلى بيان وجوه التفرّد عند الشاعر بتحليل بعض نصوص من شعره ، بقدر ما تعرض لبعض ما فى شعره من أخطاء ، معترفاً بها أحيانا ، أو معتذراً عنها ــ كما ذكرنا ــ بسوابق من القدماء والمحدثين ، ثم هو بعد ذلك يقول فى القضية «بالتوقف» ؛ إذ لا سبيل إلى بيان وجه الحق فيما يعيبه العائبون ويثنى عليه المادحون إلاّ الإحساس الشخصى الذى لا يمكن تعليله : «.. وإنما أقصى ما عند عائبه وأكثر ما يمكن معارضه ، أن يقول : فيه جهامة سلبته القبول ، وكزازة نفّرت عنه النفوس ، وهو خالٍ من بهاء الرونق وحلاوة المنظر وعذوبة المسمع ودماثة النثر ورشاقة المعرض ، قد حمل التعسّف على ديباجته ، واحتكم التعمّل فى طلاوته ، وخالف التكلف بين أطرافه ، وظهرت فجاجة التصنّع فى أعطافه ، واستهلك التعقيد معناه ، وقيّد التعويص مراده . وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذّبة وتستشهد عليه الأذهان المثقفة ، وإنما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار ، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفى أوصاف الكمال ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن والتئام الخلقة وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم ــ وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت ــ لهذه المزيّة سببا ، ولا لما خُصّت به مقتضيا ، ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة ــ وهى مقصورة عن الأولى فى الإحكام والصنعة وفى الترتيب والصيغة وفيما يجمع أوصاف الكمال وينتظم أسباب الاختيار ــ أحلى وأرشق وأحظى وأوقع ؟ لأقمت السائل مقام المتعنّت المتجانف ورددْته ردّ المستبهم الجاهل . ولكن أقصى ما فى وسعك وغاية ما عندك أن تقول : موقعه فى القلب ألطف وهو بالطبع أليق ، ولم تعدم ، مع هذا الحال ، معارضا يقول لك : فما عبتَ من هذه الأخرى وأىّ وجه عدل بك عنها ؟ ... وأنت تحيله على باطنٍ تحصّله الضمائر . كذلك الكلام ، منثوره ومنظومه ، ومجمله ومفصّله ، تجد منه المحكم الوثيق والجزل القوى والمصنّع المحكّك الموشّح ، قد هُذّب كل التهذيب ، وثُقّف غاية التثقيف ، وجهد فيه الفكر وأتعب لأجله الخاطر حتى احتمى ببراءته عن المعائب واحتجز بصحّته عن المطاعن ، ثم تجد لفؤادك عنه نَبْوة ، وترى بينه وبين ضميرك فجوة ... »[٤]

ومادام المؤلف قد ردّ أمر تقويم الشعر إلى «الضمير» وحده ـ وهو يبدو هنا ضميرا فى غاية التعسّف ! ـ **فقد قصر وساطته بين الشاعر وخصومه على ما يمكن أن يُحتكم فيه إلى قاعدة ثابتة معروفة من العروض أو النحو أو الصرف** أو غير ذلك **مما يمكن أن يحكم به على «صحة» الكلام وسلامته.**

وهكذا لا يظفر القارئ من دراسة الناقد لشعر المتنبى إلاّ بأحكام ونظرات جزئية، فى بعض كثير من الفطنة، كحديثه عن «حق» كبار الشعراء فى الخروج أحيانا على قوانين اللغة والنحو المعروفة، لكن المتنبى يظل لديه بعد تلك الدراسة الطويلة امتداداً لأبى تمام فى بعض شعره، أو لمسلم بن الوليد فى جانب آخر: «... فإنك لا تدعى لأبى الطيب طريقة بشار وأبى نواس، ولا مناهج أشجع والخريمى، ولو ادّعيته إنما كنت تخادع نفسك أو تباهت عقلك. وإنما أنت أحد رجلين: إمّا أن تدّعى له الصنعة المحضة فتلحقه بأبى تمام وتجعله من حزبه، أو تدّعى له فيها شركا وفى الطبع حظا؛ فإن ملت به نحو الصنعة فَضْلَ ميلٍ صيّرته فى جنبة مسلم، وإن وفرت قسطه فى الطبع عدلت به قليلا نحو البحترى. وأنا أرى لك ـ إذا كنت متوخّيا للعدل مؤثرا للإنصاف ـ أن تقسم شعره فتجعله فى الصدر الأول تابعا لأبى تمام، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم».

وتتضمّن هذه العبارات أحكاما نقدية هامة لو كان الناقد قد عُنِىَ بتحقيقها من خلال دراسة «تاريخية» منهجية لشعر المتنبى لاستطاع أن يضعه فى موضعه الصحيح من شعراء العصر، ويميز بعد ذلك ما تفرده عنهم بسمات فنية ونفسية خاصة به على أننا لابدّ أن نذكر للجرجانى بالثناء والإعجاب عرضه لقضية القديم والجديد فى ألفاظ اللغة وأساليب الشعر، وموقفه «العصرى» من هذه القضية، وفطنته إلى ما يقع فيه الدارسون من خطأ. وما يقترفون من ظلم للحديث حين يقيسونه دائما إلى القديم، ولا يدرسونه فى ذاته ليتبينوا طبيعة الجديد فيه، وإن كان هو نفسه لم يخلص من هذا الخطأ فى دراسته التطبيقية! **وهو يوجز القضية** فى عبارات من تلك العبارات الذكيّة المحكمة التى نصادفها كثيرا منثورة هنا وهناك عند هؤلاء النقاد. فيقول إن الناقد لا ينبغى أن يقيس أشعار المحدثين إلى أشعار الأوائل وما تقوم عليه من «جزالة ورصانة» وألفاظ ذات إيقاع خاص: «... فلمّا ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادى إلى القرى؛ وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألْيَنه وأسهله. وعمدوا إلى كل شئ ذى أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا، وإلى ما للعرب فيه لغات فاختصروا على أسلسها وأشرفها... وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغيّر الرسم.. وترققوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول **يتبين فيها اللّين فيظنّ ضعفا، فإذا أُفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا. وصار ما تخيّلته ضعفا رشاقة ولطفا**..»[٥]

ومن نظراته التى تقترب من «التصوّر الكلى» للموضوع رأيه فى قضية اللفظ والمعنى ووقوفه إلى جانب اللفظ، الذى يعنى عنده الصورة الشعرية بما تتضمن من معنى وإحساس وصياغة. وهو يسخر من «المعنويين» الذين يردّون ما يرون من جمال فى بيت امرئ القيس:

تصدّ وتبدى عن أسيل وتتقى بناظرة من وحش وجرة مُطْفِلِ

وبيت عدىّ بن الرقاع:

وكأنها بين النساء أعارها عينيه أحور من جآذر جاسم

إلى ما فى البيتين من نص على وحش وجرة وجآذر جاسم، فيقول قوله المعروف: «... ولا تلتفتن إلى ما يقوله المعنويون فى وجرة وجاسم، فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض! وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها إلاّ كغيرها من الظباء، وسألت من لا أحصى من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلاً على وحش صريّة وغزلان بسيطة، وقد يختلف خَلْق الظباء وألوانُها باختلاف المنشأ والموقع، وأمّا العيون فقل أن تختلف!»[٦]

• • •

أما النقد النظرى فقد غلبت على بعضه النظرة البلاغية التى توجّه جُلّ اهتمامها إلى «العبارة» وبنائها والتشبيه والاستعارة والكناية كأدوات بيانية داخل العبارة الواحدة، دون نظر ـ فى الأغلب ـ إلى سياق ممتدّ فى نص أدبى كامل أو صورة فنية شاملة، كالذى نراه عند عبد القاهر، وغلب على بعضه «التقنين» المنطقى الآلى البالغ الإيجاز إلى حدّ الإخلال، والالتفات فى معظم الأحيان إلى معانى الشعر وأغراضه و«إفادته» دون عناية كبيرة بطبيعته ومقوّماته الفنية.

ولعلّ خير نموذج مبكر لهذا الاتجاه هو «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر. وقد نتجاوز عن تعريفه الشكلىّ المنطقىّ للشعر بأنه قول موزون مقفًى يدل على معنى ونعدّه «مدخلاً» مؤقّتاً يهدف المؤلف منه إلى التفريق بين الشعر والنثر، لكنا نواجه بعد ذلك **هذه النزعة الشكلية المنطقية فى أغلب ما يعرض المؤلف من قضايا الشعر والنقد**. فالكتاب يدور بعد ذلك على ثلاث أفكار «محورية»، هى تقسيمه «الحسابىّ» لعناصر الشعر إلى أربعة مفردة: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية، وأربعة مؤلّفة هى: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية. وبهذا «صارت أجناس الشعر ثمانية، وهى الأربعة المؤلفات البسائط التى يدل عليها، والأربعة المؤلفات منها»[٧]

ثم اقتباسه فكرة الحد الأوسط والفضائل الأربع ـ العقل والشجاعة والعدل والعفّة، وأن الفضيلة وسط بين رذيلتين ـ من أفلاطون وأرسطو. بانياً عليها بصورة منطقية جافة كثيرا من أحكامه عن الصدق والكذب والمبالغة والاعتدال ومعانى المدح والهجاء والنسيب وغيرها من الأغراض.

وهو ـ بعد أن يعدّد عناصر الشعر ـ يعود فيذكر «نعت» كل منها فلا يزيد أحيانا على بضع كلمات يسوق بعضها نماذج من الشعر يتحقق فيها ذلك النعت، فى رأيه، دون أن يحلل هذه النصوص أو يعلق عليها أدنى تعليق بما يؤيد ما يراه. ومن ذلك قوله فى نعت اللفظ: «أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلوّ

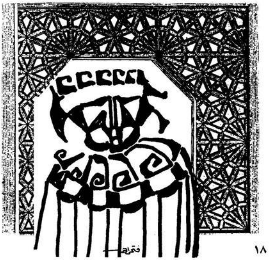
من البشاعة » . ثم يعقب ذلك بما يدل على أن تلك النصوص قد لا يتحقق فيها من صفات الشعر إلا ذلك النعت ، فاصلا بين عناصر الشعر على هذا النحو العجيب : « وإن خلت من سائر النعوت للشعر ! »[٨] ومن بين ما استشهد به على نعت اللفظ بيتان للشماخ يصف فيهما نهيق الحمار :

إذا رجّع التعشير ردًّا كأنه بناجذه من خلف قارحه شَجِ
بعيد من التطريب ، أُولَى نُهاقِه سحيل ، وأخراه خفيّ المحشرج

وما أظن أن ألفاظ البيتين فيهما ما أوردهما المؤلف من أجله من « السماحة والخلوّ من البشاعة » . ولعلّ الشاعر قد اختار ألفاظه فيهما وبنى عباراتهما لتناسب هذا الصوت الخاص ، وهو أمر لم يلتفت إليه أغلب النقاد فى حكمهم على إيقاع الشعر الذى يتوقعون أن يكون دائما « كثير الماء حسن الرواء » مهما تكن طبيعة الموضوع والتجربة . ومهما يكن من خلافنا مع الناقد فى بعض ما استشهد به ، **فإنه لم يبيّن معنى « السماحة » و « البشاعة » و « رونق الفصاحة » ، وهى كلها ذات دلالات انطباعية عامة ، وفصل ـ كما ذكرنا ـ بين عناصر العبارة الشعرية متحدثا عن إحداها وإن لم يتحقق للنص غيرها من العناصر .**

ثم يقول فى « نعت » الوزن : « أن يكون سهل العروض » مُتْبعا ذلك بالعبارة السابقة : « من أشعار يوجد فيها ، وإن خلت من أكثر نعوت الشعر »[٩] وهكذا تكون « سهولة العروض » عنده النعت الأوحد لموسيقى الشعر وأوزانه . ولا يزيد على هذا إلا أن يورد عدة نماذج من مقطوعات على أوزان مختلفة منها السريع ومجزوء الكامل والرمل ، دون أن يُعنى ببيان « سهولة العروض » فيها . ثم يمضى فى الحديث بعد تلك النماذج عن الوزن فيتحدث حديثا يسيرا عن بعض سماته الشكلية كالتصنيع والتقسيم .

ويقول فى نعت القوافى : « أن تكون عذبة الحرف ، سلسة المخرج ، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها « يريد التصريع » ، فإن المجيدين من الفحول والشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرّعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار



الشاعر وسعة بحره » . ثم يسوق نماذج كثيرة مفردة لهذا التصريع دون تعليق[١٠].

ورأيه فى المديح يقوم على ما ذكره عن الفضائل الأربع ؛ **وهو فى هذا يرى أن الشاعر ينبغى أن يمدح بها مجتمعة كلما استطاع** ، فإذا أجاد فى المدح ببعضها لم يكن مخطئا بل كل « مقصّرا » : « .. مثل أن يصف الشاعر إنسانا بالجود الذى هو أحد أقسام العدل وحده ، فيغرق فيه ويفتّن فى معانيه ، أو بالنجدة فقط ، فيعمل فيها مثل ذلك ، أو بهما ، أو يقتصر عليهما دون غيرهما ، فلا يسمَّى مخطئا ؛ لإصابته فى مدح الإنسان ببعض فضائله ، لكن يسمّى مقصّرا عن استعمال جميع المدح ؛ فقد وجب أن يكون على هذا القياس المصيب من الشعراء ، من مدح الرجال بهذه الخلال لا بغيرها ، والبالغُ فى التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها ولم يقتصر على بعضها » . ويقول فى موضع آخر « ومن الشعراء أيضا من يفرق فى المدح بفضيلة واحدة أو اثنتين فيأتى على آخر ما فى كل واحدة منها أو أكثر ، وذلك إذا فعل مصيب به الغرض فى الوقوع على الفضائل ، ومقصّر عن المدح الجامع لها ، لكنه يجوّد المديح كلما أغرق فى أوصاف الفضيلة وأتى بجميع خواصّها أو أكثرها ... »[١١]

وسنفصل القول بعدُ فى هذا الرأى ونعلّله ، وحسبُنا الآن أن نشير إلى ما فيه من **تجاهل لاختلاف الشخصيات الإنسانية من ناحية ، واختلاف إحساس الشعراء بتميز ممدوحيهم وتفرّدهم بصفات خاصة من ناحية أخرى .**

وفى حديث قدامة عن الرذائل يجعل الذم بإحداها نقيض نظيرتها من الفضائل ، مطبقًا ذلك على نحو آلى تعليمى مقتضب . فالهجاء عنده نقيض المدح ، والسبيل إلى معرفة وجهه سهلة قياساً على ما تقدم فى باب المديح وأسبابه ؛ « إذ كان الهجاء ضدّ المديح ، فكلما كثرت أضداد المديح فى الشعر كان أهجى له ... » . وهو بهذا **يسقط كثيرا من ألوان الهجاء البارع أو الطريف أو الساخر أو « الكاريكاتورى » لموقف أو صفة أو شخصية مما يركز الشاعر فيه على جانب واحد ، ويرى فيه الموقف والشخصية من زاوية رؤية خاصة .**

على أن أعجب ما فى طريقته هذه رأيه فى المراثى ، وقوله : « ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر فى اللفظ ما يدل على أنه لهالك ، مثل « كان وتولّى » وقضى نحبه وما أشبه ذلك » . وهذا ليس يزيد فى المعنى ولا ينقص منه ، لأن تأبين الميّت إنما هو بمثل ما كان يمدح فى حياته ، وقد يفعل فى التأبين شئ ينفصل به لفظه عن لفظ المدح بغير « كان » وما جرى مجراها ، وهو أن يكون الحىّ يوصف بالجود ، فلا يقال « كان جوادا » ولكن يقال « ذهب الجود ، أو فنى للجود بعده ، أو ليس الجود مستعملا مذ تولّى » وما أشبه هذه الأشياء[١٢] وهذا قول يثير الشك فى أن يستحق مثل هذا المؤلف صفة الناقد ، ولو جاء فى بعض آرائه النظرية بشئ من الصواب ، **إذ كيف يغفل ناقد عن الجيد من الرثاء وما يصف من لوعة الفقد الفردىّ وما يتضمن من رمز إلى الفقد والفناء الإنسانى العام وما قد ينتهى فيه الشاعر من نظرات فلسفية فى الكون والحياة ، فيجعله مجرّد مدح مسبوق بما يدلّ على أنه لهالك !** . ثم يُتبع ذلك بآراء قد يصحّ بعضها ولكن فى بعضها نزعة تقنينيّة تعليمية غريبة ، كقوله :

«.. فإنه ليس من إصابة المعنى أن يقال فى كل شئ تركه الميّتُ بأنه يبكى عليه ، لأن من ذلك ما إن قيل إنه بكى عليه لكان سيّئة وعيبا لاحقيْن له . فمن ذلك مثلا إن قال قائل فى ميّت (بكتك الخيل) إذ لم تجد لها فارسا مثلك» كان مخطئا ، لأن من شأن ما كان يوصف فى حياته بكدّه إياه أن يُذكر اغتباطُه بموته ، وما كان فى حياته يوصف بالإحسان إليه أن يُذكر اغتمامُه بوفاته ، ومن ذلك إحسان الخنساء فى مرثيتها صخرا ، وإصابتها المعنى حيث قالت تذكر اغتباط «حذفة» فرس صخر بموته :

فقد فقدتك حذفة فاستراحت فليت الخيل فارسُها يراها

ولو قالت : فقدتك حذفة فبكت لأخطأت »

ونحن نتفق مع المؤلف فى أنه لا ينبغى أن يقال «فى كل شئ» تركه الميت إنه يبكى عليه ، فإن فى ذلك إسرافا عاطفيا وصنعة بيانية تخرج الرثاء عن طبيعته النفسية والفنية السليمة ؛ أما أن يجعل ذلك قانونا لابد أن يُتّبع ، ضاربا المثل ببيت واحد من الشعر فلون من النزعة التعليمية التى تتجاهل كثيرا من مقومات الشعر الفنية فى سبيل إرساء قاعدة محدودة ، كما سنفصل الأمر بَعدُ عن تلك النزعة . وما أبدع قول مالك بن الريب التميمى فى رثائه نفسه وإشارته إلى «انكسار» جواده ، مخالفا تلك القاعدة الضيّقة :

وأشقر محزون يجرّ عنانه
إلى الماء .. لم يترك له الدهر ساقيا !

وهذه النظرة الذهنية المحض ، الغافلة عما فى النقد من مشاعر إنسانية خاصة وعامة ، هى مجاراة لبعض واقع الشعر العربى من ناحية ، وقصور من هؤلاء النقاد ، من ناحية أخرى ، عن تذوق الشعر وإدراك أساليبه وصوره وموسيقاه إدراكا يقوم على الحس الدقيق والفطنة الواعية لما يتميز به الشعر من سمات فنّيّة خاصة به ، تعبّر عن «وجدان» الشاعر ، وتنفذ إلى «وجدان» المتلقى دون أن يكون هدفها الأول «الإفادة» ونقل «المعنى» . **ويبدو هذا القصور فى أوضح صورة حين يتجاوز هؤلاء النقاد الحديث النظرى إلى الاستشهاد ببعض نصوص يعجبون بها كل الإعجاب ، وهى فى حقيقتها نظم بيِّن الرداءة والصنعة والتكلف** . ولا يسلم عبد القاهر من ذلك ، على كثرة ما يورد من آراء ذكيّة جزئية حول عناصر العبارة الأدبية ؛ فيقول مثلا ـ فى معرض الحديث عن الكناية[١٣] : «.. فهذه الصنعة فى طريق الإثبات هى نظير الصنعة فى المعانى إذا جاءت كناياتٍ عن معان أخرى ، نحو قوله :

وما يك فىّ من عيبٍ فإنى جبان الكلب ، مهزول الفصيل

فكما أنه من فاخر الشعر وما يقع عليه الاختيار ، لأنه أراد أن يذكر نفسه بالقرى والضيافة ، فكنى عن ذلك بجبن الكلب وهُزال الفصيل ، وترك أن يصرّح فيقول : قد عُرِف أن جنابى مألوف ، وكلبى مؤدب لا يهرّ فى وجوه من يغشانى من الأضياف ، وأنى أنحر المتالى من إبلى وأدع فصالها هَزْلَى .. »

ومع غلبة النزعة التعليمية على هذا الشرح ، يعجب الدارس إذ ينسب عبد القاهر هذا البيت المنظوم إلى «فاخر الشعر ، ومما يقع عليه الاختيار ! »

ومن أمثلة الخلاف بين النظرية والتطبيق ، وقصور هؤلاء النقاد عن التمييز بين الجيد والردئ من الشعر ، ثناء عبد القاهر على أبيات أخرى متكلفة ومصنوعة : «ومما هو خليق بأن يوضع فى منزلة هذه القطعة (إشارة إلى قطعة شعرية سابقة) ويلحق بها فى لطف الصنعة قول أبى هلال العسكرى[١٤] :

ومعزّز قال الإله لوجهه كن فتنة للعالمين فكانه
زعم البنفسج أنه كعذره حُسناً ، فسلّوا من قفاه لسانه !
لم يظلموا فى الحكم إذ مَثَلوا به فَلَشَدَّ ما رفع البنفسج شانه !

ويعجب مرة أخرى بقول الشاعر يصف فرسا أغرّ محجّلا :

فكأنما لطم الصباح جبينه فاقتصّ منه وخاض فى أحشائه

وقول الشاعر[١٥]

أتتنى تؤنّبنى بالبكا فأهلاً بها وبتأنيبها
فقالت ، وفى قولها حشمة أتبكى بعينٍ ترانى بها ؟
فقلت إذا استحسنت غيركم أمرت الدموع بتأديبها

ويعلق عبد القاهر على الأبيات بقوله إن هذا المعنى جاء «بهذه الصفة فى أعجب صورة وأظرفها» !

ومنه فى حديثه عن الجناس مقارنته بين بيت أبى تمام[١٦] .

ذهبت بمذهبه السماحة والتوت
فيه الظنون : أمَذهب أم مُذهَب ؟

وبيت الشاعر آخر :

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعانى أمت بما أودعانى

وتعليقه بقوله «وإذا نظرت إلى تجنيس أبى تمام (أمذهب أم مذهب) استضعفته ، وإلى قول المحدث استحسنته ، ولم تشكّ بحالٍ أن ذلك لم يكن لأمرٍ يرجع إلى اللفظ ، ولكن لأنك رأيت **الفائدة** ضعفت فى الأول وقويت فى الثانى ، وذلك أنك رأيت أبا تمام لم يزدك بمذهب أو مذهب على أنْ أسمعك حروفا مكررة **ولا تجد لها فائدة** ـ إن وجدت ـ إلاّ متكلفة متمحّلة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن **الفائدة** ، وقد أعطاها ، ويوهمك أنه لم يزدك . وقد أحسن الزيادة ووفّاها » .

ويحار الناقد الحديث كيف يوفق بين بعض ما جاء فى كلام عبد القاهر عن الصورة الشعرية من نظرات ذكية سليمة . وإعجابه بهذا الجناس الشكلى المصنوع الذى قضى فى النهاية ـ مع غيره من المحسنات ووجوه الصنعة ـ على الشعر العربى فى العصور المتأخرة . ويزيد عجب الناقد الحديث إذ يرى أن هذا البيت مسبوق عند قائله ببيتٍ آخر يشير فيه على هذا النحو من التجنيس الممجوج إلى غلام يبيع الفرانى . «وهو نوع من الخبز بالسمن واللبن» :

قلت للقلب : ما دهاك ؟ أجبنى قال لى : بائع الفرانى فرانى .

ونصادف مثل هذا التناقض والعجز عن تذوق الشعر تذوقا سليما عند

ابن طباطبا صاحب عيار الشعر فى حكمه على قصيدة طويلة للأعشى ، يتضمن جانب منها صورة من أبدع مارسم الجاهليون لمصارع الحيوان ويصف مهاة خرجت ترتعى ليجتمع فى ضرعها شىء من لبن ترضع به صغيرها الذى تركته بمأمن ، ثم عادت لترضعه فلم تجد منه إلاّ قطعا من الجلد وأثارا من الدماء :

فانصرفت والهاً لكل على عَجَلٍ كلٌّ دهاها ، وكل عندها اجتمعا

فإذا بكلاب الصياد لها بالمرصاد ، وإذا هى بعد لحظات بقايا أظلاف وأمعاء ! ويقدم المؤلف القصيدة بقوله [17] : «ومن الأشعار الغثة الألفاظ ، الباردة المعانى ، المتكلفة النسج القلقة القوافى ، المضادة للأشعار التى قدّمناها قول الأعشى ... » ثم لا يرضى من القصيدة إلا من أبيات ستة مفردة يتْبعها بقوله : «وفيها خلل ظاهر ، ولكنها ، بالإضافة إلى سائر الأبيات ، نقيّة بعيدة عن التكلف ثم يقول بعد أن يسوق مقطوعة أخرى للأعشى » : لمثل هذا الشعر وما شاكله يُصدئ الفهم ويورث الغم ، لاكما يجلو الهم ويشحذ الفهم من قول أحمد بن طاهر ... وأبيات أحمد بن طاهر التى يعجب بها المؤلف كل هذا الإعجاب هى من المديح التقليدى القائم على التشبيه المصنوع الذى يلتزم فيه المؤلف صيغة تعبيرية واحدة فى كل أبياته :

إذا أبو أحمدٍ جادت لنا يده لم يحْمد الأَجوَدان : البحر والمطرُ
وإن أضاء لنا نور بغُرّته تضاءل الأَنوران . الشمس والقمر
وإن مضى رأيه أو جدَّ عزمته تأخّر الماضيان : السيف والقدر !

ومن نماذج الإعجاب بهذا الشعر الذهبى المصنوع الذى كان قد بدأ «يغزو» الشعر العربى حينذاك تعليق صاحب الوساطة على قول الشاعر :

والورد فيه كأنما أوراقه نُزعت ، ورُدَّ مكانَهُنَّ خدودُ

بقوله : «.. فلم يزد على ذلك التشبيه المجرّد ، لكنه كساه هذا اللفظ الرشيق ، فإذا قِسْتَه إلى غيره وجدت المعنى واحدا ، ثم أحسست فى نفسك عنده هزةً ووجدت طَرْبةً تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها » .

• • •

وقد عُرف عبد القاهر عند الدارسين المحدثين بقوله فى «النظم» ، ورأى فيه كثيرون إدراكاً واعيا لما بين اللفظ والمعنى فى العبارة الأدبية من تلاحم عبر عنه أحيانا ب«الصورة» كما يعبرّ النقاد المحدثون .

ويجدر بنا قبل الحديث عن آراء عبد القاهر فى النظم ـ أن نذكر حقائق ثلاثا لابدّ من ذكرها لكى نضع أراءه فى موضعها الصحيح من النقد الأدبى .

فكتاب عبد القاهر «دلائل الإعجاز» كتاب أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد . ولا نريد أن نفيض هنا فى تعريف البلاغة وحدودها ، لمّا لاشك فيه أن البلاغة العربية تتناول «مسائل» جزئية فى تركيب العبارة ودلالاتها وما بها من مجاز أو حقيقة . تظلّ «أدوات» يستعين بها الناقد فى التذوق والتحليل والتفسير ، لكنها تبقى قاصرة ـ فى ذاتها ـ عن تقديم صورة كاملة للعناصر الفنية فى النص الأدبى وتقويمه تقويما شاملا .

والحقيقة الثانية التى نودّ أن نذكرها تأكيداً لهذا الرأى أن عبد القاهر ـ كعادة البلاغيين، والنحاة أيضا ـ يسلك مسلكا تعليميا غايته «الإفهام» ، فيضرب لآرائه أمثلة مصنوعة توازى أمثلة النحويين المعروفة فى مثل قولهم «ضرب زيد عمرا» كما فى قوله مثلا [18] : «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت ، فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخلّ بشئ منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ، فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق .»

وكذلك أمثلته فى حديثه عن الاستعارة : «فالاستعارة أن تريد تشبيه الشىء بالشىء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجىء إلى الاسم المشبّه به فتعيره المشبّه وتجريه عليه . تريد أن تقول : رأيت رجلا هو كالأسد فى شجاعته وقوة بطشه سواء ، فتدع ذلك وتقول : رأيت أسدا » ! [19]

وهذه النماذج التعليمية الموضوعية تزيد من شعور الدارس الحديث بالهوّة بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء النقاد ، وتثير شكه فيما يقصدون بكثير من آرائهم النظرية الموجزة .

ويؤكد هذا الشك الحقيقة الثالثة التى نودّ أن نشير إليها وهى أن آراء عبد القاهر فى النظم مبعثرة فى أثناء كتابه حتى ليعسر على الدارس لمُّ أشتاتها إلا بكثير من الجهد والتنظيم وإسقاط بعض ما قد يعارض نظرة المؤلف العامة إلى الموضوع ، من آراء جزئية فى مواضع متفرقة من الكتاب .

وتقوم فكرة النظم ـ كما يتضح من النص السابق وكثير من نصوص الكتاب الأخرى ـ على أن كل ما فى العبارة الأدبية من ضروب البيان راجع إلى قوانين النحو . وواضح أن المؤلف يتوسّع فى معنى النحو إلى مباحث بلاغية يتداخل فيها علم النحو ببعض جوانب من البلاغة ، وهو تداخل قائم مشروع ، لكن هذا المفهوم الواسع يظل مع ذلك قاصرا عن أن يحيط بكل مقومات النص الأدبى ، إذ يظلّ ـ كما ذكرنا ـ مقيّدا بالنظر فى العبارة ، فلا يدرس النص الأدبى الكامل ، وما يتضمّن من عناصر خارجة على هذا المفهوم ، كالخيال والإيقاع والتماثل والتضاد والمجانسة ، والمجاز والحقيقة ، فى إطار أوسع من إطار التشبيه والاستعارة والكناية . لذا يضطر المؤلف فى حديثه عن الاستعارة إلى شىء غير قليل من التعسف ليدخلها فى معانى النظم [21] : «فإن قيل قولك «إلا النظم» يقتضى إخراج ما فى القرآن من الاستعارة وضروب المجاز من جملة ما هو معجز به ، وذلك ما لا مستساغ له ، قيل : ليس الأمر كما ظننت ، بل ذلك يقتضى دخول الاستعارة ونظائرها فيما هُوَ به معجز . وذلك لأن هذه المعانى التى هى الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم ، وعنها يحْدُث وبها يكون ، لأنه لا يتصوّر أن يدخل شىء منها فى الكلم وهى أفراد لم يتوخَّ فيما بينها حكم من أحكام النحو . فلا يتصور أن يكون هَهُنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد آلف مع غيره، أفلا ترى أنه قُدّر فى

«اشتعل» من قوله تعالى «واشتعل الرأس شيبا» ألا يكون الرأس فاعلاً له، ويكون «شيباً» منصوبا عنه على التمييز، لم يتصور أن يكون مستعارا، وهكذا السبيل فى نظائر الاستعارة، فاعرف ذلك».

وكذلك «يتعسف» فيدخل الجناس والسجع فى معانى النظم، فإذا أشار إلى شيء مما يتصل باللفظ من صفات لا تتصل بدلالته ومعناه ـ والألفاظ عنده خدم للمعانى! ـ حاول أن يردّها إلى شيء من المعنى، فيقول عن الجناس والسجع[21]: «.. ومن هنا رأيت العلماء يذمّون من يحمله تطلّبُ السجع والتجنيس على أن يضام لهما المعنى ويدخل الخلل عليه من أجلهما، وعلى أن يتعسّف فى الاستعارة بسببهما ويركب الوعورة ويسلك المسالك المجهولة، كالذى صنع أبو تمام فى قوله:

سيف الإمام الذى سمّته هيبته ... لمّا تخرّم أهل الأرض مخترما
قرّن بقرّانَ عين الدين، وانشترت ... بالأشترين عيون الشرك فاصطلما

ويصنعه المتكلفون فى الأسجاع، وذلك أنه لا يتصور أن يجب بهما ومن حيث هما، فضل»[22]. ولاشك أن الناقد مصيب فيما رأى من رأى فى عبث أبى تمام اللفظى، لكنه يزيد إلحاحه على ربط الجناس والسجع بالمعنى تأكيدا فى «أسرار البلاغة» فيقول: «.. وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلاً ولا تجد عنه حِوَلا.»

وقد رأينا كيف قارن بين بيت أبى تمام وقول الشاعر «ناظراه فيما جنى ناظراه» بقوله «.. لم تشكّ بحال أن ذلك لم يكن الأمر يرجع إلى اللفظ، ولكن لأنك رأيت الفائدة ضعفت فى الأول وقويت فى الثانى».

والناقد ـ وقد حصر نفسه فى نطاق المفهوم النحوى الواسع للنظم ـ يغفل فى تحليله بعض النصوص مقومات لا تدخل فى ذلك المفهوم من عناصر المجانسة والمفارقة وتماثل الحروف وتضادها، وتعاقب السكنات والمدّات وغير ذلك مما يكونّ «إيقاع» الشعر ـ داخل الوزن العروضى ـ بل ينكر أن يكون لهذه العناصر أى فضل فيما يرى فى النص من جمال. من ذلك تحليله لأبيات للبحترى ـ على ما فى ذلك من فطنة ودقة حسٍّ لغوى شأنه فى سائر تحليله[23] «.. فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحيّة ممّ كانت؟ وعند ماذا ظهرت؟ فإنك ترى عيانا أن الذى قلت كما قلت. اعمد إلى قول البحترى:

بلونا ضرائب من قد نرى ... فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثات ... عزماً وشيكا ورأيا صليبا
تنقّل فى خُلُقَى سؤدد ... سماحاً مرجّى وبأسا مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخا ... وكالبحر إن جئته مستثيبا

فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازا فى نفسك، فعُدْ فانظر فى السبب، واستقْصِ النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجها من الوجوه التى يقتضيها علم النحو. أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله «هو المرء أبدت له الحادثات» ثم قوله «تنقّل فى خُلُق سؤدد» بتنكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله «فكالسيف» وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى لا محالة: فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف فى قوله «وكالبحر»، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله «صارخاً» هناك و«مستثيبا» هنا. لاترى حُسْنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عَدَدْت أو فى حكم ما عددت، فاعرف ذلك» ونصادف كثيرا من أمثال هذا التحليل الذكى فى ثنايا الكتاب، ويقترب فيه عبد القاهر من بعض مناهج النقد الحديث، لكنه يظل مع ذلك محصورا فى تلك النصوص الجزئية من ناحية، وفى مفهومه النحوى الذى لا يشمل رغم سعته كل عناصر النص من ناحية أخرى.

ولو بدا لناقدٍ حديث أن يحلل أبيات البحترى سواء أعجب بها إعجاب عبد القاهر أم لم يعجب ـ فلعله يلتفت إلى ما لم يشأ أن يلتفت إليه عبد القاهر لحرصه على أن يردّ كل عناصر النص إلى النظم. فيرى التناسب فى اللفظ والتضاد فى المعنى فى قول البحترى «من قد نرى .. فما إن رأينا» والجناس والتمهيد للقافية فى قوله «ضرائب .. ضريبا» والتشابه فى بناء العبارة ـ لا من حيث صورتها القائمة على مفعول به وصفة. بل من حيث إيقاعها فى قوله «عزماً وشيكا ورأيا صليبا» و «سماحاً مرجّى وبأساً مهيبا» وفى تردّد حرف السين فى «خلق سؤدد سماحا مرجى وبأسا مهيبا» وفى توازن الإيقاع بين شطرى البيت الأخير، وقد ألمّ به عبد القاهر ولم يفصح عنه:

فكالسيف إن جئته صارخا ... وكالبحر إن جئته مستثيبا

وقد يكون للناقد الحديث رأى خاص فى التشبيهين المستهلكين فى هذا البيت، وقد يرى أن هذا التوازن قد جعلهما غير مقصودين لذاتهما فأخرجهما عن طبيعة التشبيه الذى تُطلب فيه الجدّة والابتكار.

والحق أن هؤلاء النقاد ـ سواء منهم أصحاب الدراسات النظرية ومن عُنوا بالتطبيق ـ لم يلتفتوا إلى موسيقى الشعر وإيقاعه بعيداً عن مجرّد الوزن العروضىّ، وإن كانوا قد عبّروا عن «إحساسهم» ببعض جوانب من هذه الموسيقى تعبيرا انطباعيا لا يبيّن طبيعتها ولا يحلل عناصرها ولا يقارن بينها وبين ألوان أخرى من الموسيقى والإيقاع، كقولهم «رصين أو جزل أو كثير الماء أو حسن الرواء». وقد تحدث قدامة عن نعت الوزن ـ على عادته فى سائر النعوت ـ حديثا شديد الإيجاز فقال ـ كما ذكرنا ـ «أن يكون سهل العروض» دون أن يحفل ببيان مفهوم هذه السهولة أو يفكر أن هناك ضروبا أخرى من العروض تقتضى فيها طبيعة التجربة والشعور شيئا آخر غير السهولة. وهو حين يتحدث عن «عيوب الوزن» لا يتجاوز الشكل العروضى إلى الموسيقى الداخلية أو إيقاع العبارة الشعرية أو الإيقاع العام للقصيدة وتطورها أو اختلافها أو ثباتها من صورة إلى أخرى، فيقول[24]:

«من عيوبه الخروج عن العروض، وقد تقدّم من استقصى هذه الصناعة، إلا أنّ من عيوبه التخلّع، وهو أن يكون قبيح الوزن، قد

أفرط فى تزحيفه وجعل ذلك بِنية للشعر كله حتى ِ ميّله إلى الانكسار وأخرجه من باب الشعر الذى يعرف الشاعر له صحة وزنه فى أوّل وهلة »

أما القرطاجنى فقد تجاوز قليلا هذا النظر الشكلىّ إلى الوزن فرأى أن بعض الأوزان أصلح لبعض «**أغراض الشعر**» من أوزان أخرى ، وأن بعضها ذو خصائص عامة فى إيقاعه فقال[٢٥] : «**ومن تتبع كلام الشعراء فى جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الافتنان فى بعضها أعمّ من بعض . فأعلاها درجةً فى ذلك الطويل والبسيط ويتلوهما الوافر والكامل . ومجال الشاعر فى الكامل أفسح منه فى غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . فأمّا المديد والرمل ففيهما لين وضعف .. فأما السريع والرجز ففيهما كزازة . فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد الا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء .. فأما المضارع ففيه كل قبيحة ، ولا ينبغى أن يعدّ فى أوزان العرب .. فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة ، وتجد للبسيط سباطة وحلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب سباطة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل لينا وسهولة . ولما فى المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر».**

وهذا الرأى ــ كما هو واضح ــ لا يتجاوز النظر فى الوزن كتركيب عروضى إلى موسيقى الشعر القائمة على بناء العبارة وإيقاع ألفاظها واختلاف مخارجها وتتابع سكناتها وحركاتها ومدّاتها وغير ذلك . على أنه مع ذلك ينطوى على إحساس عام بموسيقى الأوزان قد يصح أحيانا لكنه لا يطّرد حتى فى القصيدة الواحدة من الوزن الواحد .

أما عبد القاهر ــ وهو البلاغى الفقيه ــ فقد كان منطلقه فى دراسته بيانَ وجوه الإعجاز فى القرآن ، فوجد لهذا حرجا ــ حتى فى تحليله للنص الشعرى ــ فى أن ينسب بعض وجوه البلاغة إلى مواقع الحركات والسكنات ومخارج الحروف ، إذ يقود ذلك إلى إثبات الإعجاز للألفاظ دون دلالاتها ومعانيها (**ومَنْ هذا الذى يرضى من نفسه أن يزعم أن البرهان الذى بان لهم والأمر الذى بهرهم والهيئة التى ملأت صدورهم والرّوعة التى دخلت عليهم فأزعجتهم ، حتى قالوا : «إن له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة وإن أسفله لمغدق وإن أعلاه لمثمر» إنما كان لشئ راعهم من مواقع حركاته ومن ترتيب بينها وبين سكناته ، أو لفواصل فى أواخر آياته ؟ من أين تليق هذه الصفة وهذا التشبيه بذلك ؟ ... وينبغى أن تكون موازنتهم بين بعض الآى وبين ما قاله الناس فى معناها ، كموازنتهم بين «ولكم فى القصاص حياة» وبين «قتْلُ البعض إحياء للجميع» خطأً منهم ، لأنا لا نعلم لحديث التحريك ما يريده الناس إذا وازنوا بين كلام وكلام فى الفصاحة والبلاغة ودقة النظم وزيادة الفائدة**[٢٦]) .

والناقد الحديث لا يرى حرجا فى أن ينسب بعض وجوه البلاغة فى القرآن الكريم إلى سكناته وحركاته وبناء عباراته وفواصله ، فهى كلها مقوّمات للبلاغة والبيان إلى جانب المقوّمات التى لا يجد عبد القاهر حرجا فى الحديث عنها .

ويبدو حرص عبد القاهر على تجنب الخوض فى أمر الإيقاع والسكنات والحركات وغيرها فى تحليله للآية الكريمة «**وقيل يا أرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى وغيض الماء واستوت على الجودىّ وقيل بعدا للقوم الظالمين**» . وهو تحليل يعدّ نموذجا لفطنته وحسّه اللغوى الدقيق من ناحية ، وقصور فكرة «**النظم**» عنده عن استيعاب كل المقوّمات البيانية للنص من ناحية أخرى : «.. **وهل تشك إذا فكرت فى قوله تعالى .. فتجلّى لك منها الإعجاز وبهرك الذى بهرك وتسمع ، أنك لم تجد ما وجدت من المزيّة الظاهرة والفضيلة القاهرة ، إلاّ لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلاّ من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا ، إلى أن تستقرّ بها إلى آخرها ، وأن الفضل تناتَج ما بينها وحصل من مجموعها ؟ . إن شككت فتأمل : هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدّت من الفصاحة ما تؤديه ، وهى فى مكانها من الآية ؟ قلْ «ابلعى» واعتبرها وحدها ، من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها . وكذلك فاعتبر سائر مايليها . وكيف بالشكّ فى ذلك ومعلوم أن مبدأ العظمة فى أن نُوديتْ الأرض ثم أمرت ، ثم فى أنْ كان النداء ب «يا» دون «أى» نحو ياأيتها الأرض ، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال «ابلعى الماء» ثم أن أَتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها ، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصّها ، ثم أنْ قيل «وغيض الماء» فجعل الفعل على صيغة «فُعِل» الدالة على أنه لم يغض إلاّ بأمر آمر وقدرة قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى «وقضى الأمر» ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو «واستوت على الجودى» ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة «قيل» فى الخاتمة ب «قيل» فى الفاتحة . أفترى لشئ من هذه الخصائص التى تملؤها بالإعجاز روعة تعلّقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى فى النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب**»[٢٧]

وهذا التحليل على دقته وحسن تفسيره يردّ كل مقوّمات البيان فى الآية الكريمة إلى وجوه من النحو لا تكفى وحدها للتحليل الكامل ، فهو لا يوضح لمّ كان النداء ب «يا» هنا أبلغ من النداء بأى أو بيا أيتها ، ولا يلتفت ــ بالطبع ــ إلى عناصر أخرى لا تدخل فى مفهومه النحوى ــ على سعته ــ كالمدّات والسكنات وتماثل الحركات أو تضادها أو تتابع العطف ــ على صورة غير مفهوم العطف النحوى ، لأنه ينكر ابتداءً أن يكون للألفاظ ــ من حيث هى ألفاظ ــ أى فضل فى الفصاحة أو البلاغة . وقد يستطيع الناقد الحديث ــ إذا لم يتقيد بهذا المفهوم النحوى للنظم أن يرى فى الأفعال الثلاثة المبنيّة للمجهول «وقيل ، وغيض ، وقيل» إيحاءً بالفُجاءة وبالتحول السريع الذى يصوّر المفارقة بين «**وهى تجرى بهم فى موج كالجبال**» وقوله تعالى فى ختام الآية «**واستوت على الجودى**» **وما ساد من هدوءٍ وأمن على نحوٍ عاجل ، كأن لم يحدث شئ من قبل ، يؤكد هذا الإحساس تتابعُ العطف بحرف الواو أقصر حروف العطف وأقلها إفادة لمعنى آخر غير العطف . وتتابع العطف هنا ليس مقوّما نحويا بل هو بلاغى محض .**

وقد يستطيع الدارس الحديث ـ بدون تحرج البلاغى الفقيه ـ أن يلحظ ما بين «**ابلعى**» و «**أقلعى**» من تجانس فى الصوت والإيقاع، وما بين «**غيض الماء**» و «**قضى الأمر**» من تماثل فى بناء العبارة، وتتابع حركات المدّ المفتوحة «**يا**، **ماءك**، **ياسماء**، **الماء**، **الظالمين**» والمكسورة «**ابلعى**، **أقلعى**، **الظالمين**» وهى كلها عناصر من عناصر البيان خارجة على مفهوم النحو وقول عبد القاهر فى تحليله «.. **هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدّت من الفصاحة ما تؤديه وهى فى مكانها من الآية**» ثم قوله «**أفترى لشئ من هذه الخصائص التى تملؤك بالإعجاز روعة تعلّقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى فى النطق**؟» يمكن أن يفسر اهتمامه العجيب بنفى الفصاحة عن اللفظ من حيث هو حروف أو أصوات مجردة من الدلالة، أو لفظ مفرد غير داخل فى سياق. فإن هذا الاهتمام لم ينبع من رغبة فى الردّ على من قال بفصاحة اللفظ من البلاغيين بل كان تأكيداً لنظريته فى النظم والإعجاز وإنكاره أن يكون للإيقاع أو إيحاء الأصوات فضل فى البيان منفصل عن «**معناها**» و «**فائدتها**» والألفاظ ـ لهذا ـ ليس لها عنده ما نسميه اليوم ب «**الظلال**» التى تعبر عن مشاعر نابعة من المعنى الكلى وترتبط بكلمة دون أخرى من مرادفاتها. ولا يكاد يخلو فصل من فصول كتابه من إشارة إلى هذه الحقيقة وسخرية ممن يقولون بفصاحة اللفظ، متهما إيّاهم بالغفلة أو الجهل أو التقليد: «**وهل تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم**..» (ص ٣٦) «**وهذه شبهة أخرى ضعيفة ... وهى أن يدّعى ألاّ معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظى وتعديل مزاج الحروف**» (ص ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨)... «**إن غرضنا من قولنا إن الفصاحة تكون فى المعنى أن المزيّة التى من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه فصيح عائد فى الحقيقة إلى معناه**» (ص ٣٠٧).. «**فلو كانت الفصاحة صفة للفظ «اشتعل» لكان ينبغى أن يحسها القارئ فيه حال نطقه به**» (ص ٣١٢).. «**وقد بلغ من قلة نظرهم أن قوما منهم لما رأوا الكتب المصنفة فى اللغة قد شاع فيها أن توصف الألفاظ المفردة بالفصاحة، ورأوا أبا العباس ثعلبا قد سمّى كتابه الفصيح... سبق إلى قلوبهم أن حكم الوصف بالفصاحة أينا كان وفى أى شئ كان. لا يكون له مرجع إلى المعنى البتّه. وأن يكون وصفاً للفظ فى نفسه ومن حيث هو لفظ ونطق لسان**». (ص ٣٥٢).. «**ولما أقرّوا هذا فى نفسهم حملوا كلام العلماء فى كل ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ على ظاهره، وأبوا أن ينظروا فى الأوصاف التى أتبعوها نسبتهم الفضيلة إلى اللفظ. مثل قولهم: لفظ متمكن غير قلق ولا نابٍ به موضعه، إلى سائر ما ذكرناه قبل. فيعلموا أنهم لم يوجبوا للفظ ما أوجبوه من الفضيلة، وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف**» (ص ٣٦٨)... «**وإذا كان الأمر كذلك عند كافة العلماء الذين تكلموا فى المزايا التى للقرآن، فينبغى أن ينظر فى أمر الذى يسلم نفسه إلى الغرور فيزعم أن الوصف الذى كان له القرآن معجزا هو سلامة حروفه مما يثقل على اللسان**»... (ص ٤٠٠)

وما أظن أن أحداً من البلاغيين أو النقاد قد قال بأن بلاغة القرآن ترجع فى جملتها إلى ألفاظه المفردة وجرْس حروفها وسلامتها، لكن عبد القاهر لحرصه على بيان معانى القرآن فى نسقها الخاص يلحّ إلحاحا مسرفا فى نفى هذا الرأى مع ماله من شأن فى الإحاطة بجميع وجوه البيان القرآنى، أو النص الأدبى فى الشعر والنثر. فلا شك أن هناك ألفاظا توحى بما لا توحى به مرادفاتها من معان ثانوية إلى جانب معناها الأصلى، لا لأنها كانت منذ أن وضعت محمّلة بهذه المعانى أو **قادرة** على الإيحاء بها، ولكن لأن الشعراء والكتاب قد أكثروا من استعمالها فى نسق خاص اكتسبت معه دلالاتها «**الثانية**» فإذا سمعها السامع ـ ولو كانت مفردة ـ أنبعث فى خاطره ووجدانه ما ارتبط بها من ظلال وإيحاء. فالنبع والينبوع مثلا أحفل بالظلال والدلالات الثانية من البئر، وكذلك الفرق بين «**البطش والعنف**» و «**الحنان والرّقة**» **وبين** «**الضنى والمرض والهزال**» وقد يقال إن هذا لا يخالف رأى عبد القاهر إذ كانت اللفظة الواحدة قد اكتسبت تلك الدلالات من كثرة دورانها فى سياق خاص لا من حيث هى لفظة مفردة. لكن الأمر يختلف هنا لأن اللفظة تصبح بعد حين قادرة على الإيحاء فى ذاتها بتلك الدلالات لما ارتبطت به فى وجدان السامع وخياله من معان ومشاعر.

ومثل هذا يمكن أن يقال عن جرس الكلمة ومخارج حروفها. فإن الكلمة المفردة إذا أريد لها أن تأتلف أو تختلف مع غيرها فى سياق أدبى، لابد أن تكون فى ذاتها ذات جرس يخصها بإيقاع متميز دون غيرها من كلمات تدلّ على مجرد معناها الأصلى.

وقد أدى تجاهل عبد القاهر لهاتين الحقيقتين إلى تضاؤل فكرته المبتكرة وتعبيره الأصيل عن الدلالة الثانية أو «**معنى المعنى**» فقصره على الاستعارة والتمثيل والكناية وأصبح مدلول «**معنى المعنى**» **لديه المعنى المجازى الأول**، ثم «**المعنى الحقيقى**» المراد به، لا ما كان يمكن أن يبلغه من «**رمز**» نابع من طبيعة «**معجم**» الشاعر أو الكاتب وبناء عبارته ولون إيقاعه وموسيقاه، وظل تحليل عبد القاهر للنص الأدبى ـ برغم التفاته إلى كثير من مظاهر البيان فيه ـ يهدف فى النهاية إلى توضيح معناه ومدى «**إفادته**» وليس غريبا ـ إذن ـ أن يرى فى الشعر غاية نفعية أخلاقية، **فهو** «**الذى قيدّ على الناس المعانى الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسّل بين الماضى والغابر. ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدّى ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد. حتى ترى به آثار الماضين مخلّدة فى الباقين، وعقول الأوّلين مردودةً فى الآخرين. وترى لكل من رام الأدب وابتغى الشرف وطلب محاسن القول والفعل؛ مناراً مرفوعاً وعلماً منصوبا، وهاديا مرشدا، ومعلّما مسدّدا، وتجد فيه للنائى عن طلب المآثر والزاهد فى اكتساب المحامد، داعيا محرّضا، وباعثا ومحضضا، ومذكّرا ومعرّفا وواعظا ومثقفا**...» [(٢٨)]

والحق أن الحرص على بيان «**إفادة**» الكلام ومعناه قد جعل البلاغة العربية ـ برغم التفاتها إلى كثير من مقوّمات البيان ـ قائمة فى جملتها على افتراض أن هناك «**أصلا**» نحوياً ثابتا لبناء الجملة العربية إذا تجاوز المتكلم أو الكاتب نَسَقه كان من وراء ذلك «**مُراد**» خاص ولا يكاد يلتفت البلاغيون إلى أن العبارة يمكن أن يكون لها أكثر من نظام لا يمثل «**عدولا**» عن النظام الأصلى المفترض. بل ينبع من طبيعة **الفكرة** والشعور، وإحساس المتكلم والشاعر والكاتب باللغة **وألفاظها وإيقاعها** إحساسا يختلف من شخص إلى آخر. فليس شرطا ـ حين يتجاوز الأمر

تعليم النحو ـ أن تقوم الجملة فى الأصل على فعل ثم فاعل ثم مفعول به ، فإذا تقدم أحد هذه العناصر أو تأخر كان من وراء ذلك بالضرورة «فائدة» بيانية . وأعجب من ذلك افتراضهم ـ فى حديثهم عن الإيجاز والإطناب ـ أن هناك صورة أصلية للكلام «يتساوى» فيها المعنى واللفظ ، فإذا زاد اللفظ كان إطنابا ، وإذا زاد المعنى وقلت الألفاظ كان ذلك من الإيجاز ! وعلى الرغم من التفات كثير من النقاد إلى فضل الصياغة الشعرية فى حديثهم عن السرقات الشعرية ، ظل هذا «المعنى» المجرد المفترض مدار حكمهم على السرقة أو الإضافة والابتكار ويتفرد حازم القرطاجنى بطابع خاص تغلب عليه النزعة الفلسفية المتأثرة بآراء أرسطو فى الخطابة والشعر ، وهو يسلك منهجا مطردا فى عرضه لقضاياه ، وإن عابه فى بعض مواضع كتابه الإيجاز الشديد والتقسيمات المنطقية المتعاقبة ، كقوله مثلا متحدثا عن معانى الشعر : «**لمعانى الشعر على هذا التقسيم ـ ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحرّكة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها ، أو إلى وصف أحوال المحرّكات والمحرّكين معا ، وأحسن القول وأكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين . ولا يخلو الشئ فى جميع تلك الأحوال من أن ينسب إلى الشئ بإيجابه له أو تزال نسبته إليه بسلبه عنه ، أو ينسب إليه ، لا على جهة إيجاب ولا سلب ، ولكن على جهة الاحتمال والإمكان . وكل ذلك لا تخلو أن تكون النسبة الوجوبية أو السلبية أو المترددة بين الإيجاب والسلب فيه ، من أن تكون راجعة إلى ما يرجع إلى الشئ ويخصه فى ذاته ، أو يكون غير راجع إلى ما يخصه فى ذاته ، بل لأمر عرض له من غيره ، أو لما تدركه منه القوى الحسّية أو التصوريّة ، أو بحسب نسبته إلى شئ تأخر فى زمان أو مكان ، أو بحسب موقعه من اعتقاد ما ، أو بحسب ما يجعل شرطه فيه ، أو بحسب مقايسته بشئ آخر ، أو بحسب الغرض**»

على أن الكتاب حافل بالنظرات الجديرة بالدراسة المستقلة ، إذا أراد الدارس أن يحيط بها ، وسنشير إلى بعض آرائه فيما يعرض من قضايا عند بقية النقاد .

* * *

وقد سلك النقد هذا المسار الذى قصّر به عن بلوغ ما بلغته العلوم الأخرى إبان ازدهار الحضارة العربية ، وطبعه بذلك الطابع الخاص الذى بيّنا بعض جوانبه ، لأسباب عدّة يتداخل بعضها مع بعض وإن كان لكل منها أثره الخاص .

ولعلّ أوّل هذه الأسباب أن النقد قد نشأ أوّل ما نشأ فى ظل الدراسات اللغوية ولم يستطع ـ حتى بعد أن أصبحت له «مادّته» ومباحثه الخاصة أن يستقل تماما عن تلك الدراسات أو يخلص من تأثيرها . وقد كان للغويين حينذاك اهتمام ملحوظ بالتقنين وتتبع الصواب والخطأ معتمدين فى ذلك على القرآن ، وعلى الشعر الجاهلى . وبتأثير من هذه النزعة عند اللغويين اهتم النقاد بتعقب مظاهر الخطأ فى الشعر ، فى معانى الألفاظ وسلامة العبارة وصحة المجاز ومطابقة الحقيقة الشعرية لواقع الحياة . أما التقنين ، فلم يكن أمره ميسورا بطبيعة مادة النقد وما فى النصوص الأدبية من سمات ومقومات مختلفة تستعصى على تقنين يطّرد اطرادَ القاعدة النحوية ، فمال النقاد إلى نزعة تعليمية ترمى إلى بيان ما ينبغى للشاعر أن يحرص على تحققه فى الشعر وما ينبغى له أن يتجنبه . وقد جرّهم الحرص على تعقب الصحة والخطأ والميل إلى التلقين والتعليم إلى نظر واقعى منطقى فى أغلب الأحيان ـ يغفل عماً قد يكون وراء ما يرونه خطأً من معان نفسية أو بناء فنى أو إيقاع موسيقى أو غير ذلك من عناصر الشعر التى لا تدخل فى إطار السلامة والمنطق ، كما جرّهم ـ مع عوامل أخرى ـ إلى تلك النظرات الجزئية التى بيّناها من قبل .

وقد بدأ التفات النقاد إلى أخطاء الشعراء فى وقت مبكر وحاول كبار الشعراء أن يتمردوا على آرائهم ، فقال الفرزدق ردًا على تقدهم لخطأ نحوى فى إحدى قوافيه : «علينا أن نقول ، وعليكم أن تتأولوا» ، وهو قول إذا تجاوزنا به إشارته إلى خطأ الفرزدق الخاص يمثل طبيعة الشعر ودور الشاعر الكبير فى تطور اللغة وألفاظها وأساليبها ، لكن النقاد ظلوا يرجعون فى الحكم على الخطأ والصواب إلى الشعر القديم ، ويقوّمون الجديد بالقياس إلى ما قد يكون له من أصول فى التراث . وكما يفعل بعض المحافظين فى عصرنا إذ يأخذون على الكتاب والشعراء ـ مثلا ـ استعمالهم «فشل» بمعنى «أخفق» ويقولون إن معناها فى اللغة «ضعف» كما أخذ النقاد على الشعراء استعمالهم لبعض الألفاظ فى دلالات جديدة وإن ارتبطت فى جوهر معناها بدلالتها اللغوية القديمة ، مثلما أخذ الآمدى على أبى تمام استخدامه «الصلف» بمعناه الذى نعرفه به ، فى قوله يصف الفرس :

ما مُقْرِب يختال فى أشطانه ملآن من صلف به وتلهوق

فقال : «ملآن من صلف» يريد التيه والكبر ، وهذا مذهب العامة فى هذه اللفظة ، فأما العرب فإنها لا تستعملها على هذا المعنى ، وإنما تقول : قد صلفت المرأة عند زوجها اذا لم تحظ عنده ، وصلف الرجل كذلك إذا كانت زوجته تكرهه »

وكذلك خطأ اللغويون المتنبى ! إذ جمع بوقا على بوقات فى قوله :

إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة ففى الناس بوقات لها وطبول

ولم يستطع الجرجانى ـ مع شدة رغبته ـ أن يجد له عذرا فيما ساق من جدل لغوى طويل يمثل كيف كان هؤلاء النقاد يبذلون اهتماماً مسرفا فى مسائل جزئية تصرفهم عما نفتقده من نظر كلى فى قضايا فنية كانت أولى بالعناية ! «. . **فقالوا إن جمع بوق على بوقات خطأ ، وإنما يجمع باب فُعل على أفعال فى أدنى العدد ، مثل قُفل وأقفال وعود وأعواد ، وقد يخرج عنه إلى أفعال مثل بُرد وأبراد . فأمّا فى أكثر العدد فالباب فُعول ، نحو جند وجنود ، وبُرد وبرود . فإن كان من المضاعف ففِعال نحو خُفّ وخِفاف وحبّ وحِباب ، وقد جاء على فِعَلة نحو تُرس وتِرَسة وحجر وحجرة ، وعلى فِعلان نحو كوز وكيزان ، وعلى فِعالة نحو مُهْر ، ومِهارة ، وإنما يجمع على فُعْلات ما كان على فُعلة نحو رُكبة ورُكبات فيكون فيها ثلاثة أوجه : فتح الكاف وضمّها وتسكينها فأمّا فُعْل وفُعْلات فما لا يعرف فى شيء من الكلام ، فى صحيح أو معتلّ . وسُئل أبو الطيب عن ذلك فقال : هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكذا ولا جمعه بغير التاء ، وإنما هو مثل حمّام وحمّامات وساباط وساباطات وسائر ما جمعوه من المذكر بالتاء . وقال المحتجُّ عنه إن أصل الجمع**

التأنيث ولذلك جاء ماجاء منه بالتاء وإن كان فى الأصل مذكرا ...»[٢٩] ويمضى الجرجانى فى عرض الآراء فى هذه المسألة اللغوية الجزئية بمقدار صفحة ونصف صفحة من الكتاب بعد ذلك ! ولعل قول المتنبى «**هذا الاسم مولد لم يسمع واحده إلا هكذا ، ولا جمعه بغير التاء** » يمثل إحساس الشعراء العصرى بالتطور الحضارى فى اللغة وألفاظها ومشتقاتها ، وهو تطور لها لم يشأ أن يعترف به اللغويون ، ولا النقاد حتى أكثرهم إدراكا لطبيعة ذلك التطور مثل على بن عبد العزيز الجرجانى ، الذى يختم عرضه لجدل خصوم أبى الطيب وأنصاره حول خطأ مماثل بقوله :

«وقد كان لأبى الطيب فى الصحيح مندوحة وفى المُجْمَع عليه متَّسع »

وتجاوز النقاد رصدهم للأخطاء اللغوية والنحوية إلى تعقب ما ظنوه خروجاً على قواعد بلاغية كانت قد أصبحت مقررة لديهم ، فى الإيجاز والإطناب والحشو والتقديم والتأخير وغير ذلك من مباحث البلاغة . ومن أطرف آرائهم فى ذلك ــ وأمثاله كثير ــ قول صاحب «**الصناعتين**» تعليقا على بيت الشاعر[٣٠]

أنعى فتى لم تذرَّ الشمسُ طالعة
يوماً من الدهر ، إلاّ ضرَّ أو نفعا

«فقوله «يوما من الدهر» حشو لا يحتاج إليه لأن الشمس لا تطلع ليلا ! ثم تجاوزوا الأخطاء اللغوية والبلاغية إلى ما ظنوه مخالفا للواقع ، دون نظر إلى ما قد تنطوى عليه هذه المخالفة من «**واقع نفسى**» أو «**حقيقة شعرية**» . وفى حرصهم على هذا المنطق الواقعى لم يبرئوا الجاهليين والقدماء من أمثال هذه الأخطاء ، وإن كانوا قد اتخذوا أشعارهم ــ بوجه عام ــ مقياساً للخطأ والصواب.وتبدو النزعة التعليمية من وراء هذا النقد لأبيات بعينها تتكرر عند أغلب هؤلاء النقاد . فقد عابوا على زهير ــ مثلا ــ قوله ، مشيراً إلى الضفادع :

يخرجن من شَرَبَاتٍ ماؤها طَحِلُ
على الجذوع يخفن الغمر والغرقا

وقد علّق عليه صاحب **الوساطة** بقوله : والضفادع لا تخاف شيئا من ذلك ! وقال عنه **الآمدى** : «وقالوا ليس خروج الضفادع من الماء خوف الغمر والغرق ، وإنما ذلك لأنها تبيض فى الشطوط » . وقال **ابن قتيبه** فى «الشعر والشعراء» : وأخذ العلماء عليه قوله يذكر الضفادع ، وقالوا ليس خروج الضفادع من الماء مخافة الغمر والغرق ، وإنما ذلك لأنهن يبضن فى الشطوط » . وقال صاحب «**الموشح**» : «وعابوا عليه فى الضفادع قوله .. لأن الضفادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف الغمر والغرق ، وإنما تطلب الشطوط لتبيض وتفرخ» . وعلق صاحب «**الصناعتين**» بقوله : «ظن أن الضفادع يخرجن من الماء مخافة الغرق ! » وكذلك تكرر إشارتهم إلى قول امرئ القيس وحكمهم عليه وهو يصف فرسه ــ وكأنما يريدون تعليم الناشئة مخايل العتق فى الخيل :

وأركب فى الروع خيفانة كسى وجهها سَعَفٌ مُنْتَشِرْ

فقال **الجرجانى** «وهذا عيب فى الخيل» وقال **الآمدى** : «شبّه شعر الناصية بسعف النخلة ، والشعر إذا غطّى العين لم يكن الفرس كريما ، وذلك هو «**الغمم**» والذى يحمد فى الناصية «**الجثلة**» ، وهى التى لم تفرط فى الكثرة فتكون الفرس غمّاء ، والغمم مكروه ، ولم تفرط فى الخفّة فتكون الفرس سفواء ، والسفا أيضا مكروه فى الخيل والجيّد ما قال عبيد :

مضبّر خلقها تضبيرا ينشقُّ عن ـ وجهها السَّبيبُ

وقال **ابن طباطبا** : «شبه ناصيتها بسعف النخل لطولها ، وإذا غطى الشعر العين لم يكن الفرس كريما» ، وقال **أبو هلال العسكرى** «شبّه ناصية الفرس بسعف النخلة لطولها ، وإذا غطى الشعر العين لم يكن الفرس كريما» .

ومن هذين المثالين نرى كيف اتخذ النقاد بيتاً بعينه شاهدا على خطأ فى رصد الواقع وكيف تشابهت أقوالهم حوله ، حتى فى ألفاظها ، وكيف تجاهلوا ما وراء قول الشاعر من إحساس نفسى خاص . فليس من المعقول أن **يجهل زهير أن الضفادع لا تخرج من الماء خوف الغرق** ، لكنه لشدة إحساسه بجيشان الماء وتدافعه قام فى وجدانه أن الضفادع تفرّ من وجهه إلى جذوع النخيل ، فجاء بهذه الصورة الصادقة فنيا ونفسيًا وإن خالفت حقيقة من حقائق «**الواقع**» . أما وصف امرئ القيس لفرسه فقد صاغه بقوله «**فى الروع**» ولم يقل «**فى الحرب**» أو «**فى القتال**» . و «**الروع**» كلمة توحى بالعنف والاختلاط والحركة غير المطردة فى الإقبال والإدبار والدوران والاستقامة مما يمكن أن يوحى إلى الشاعر بهذه الصورة فيخالف الواقع ليعبر عن «**حقيقة نفسية**» قائمة فى لحظة خاصة وقد أنكر النقاد الحديث عن بيت مماثل لامرئ القيس يصف سرعة جواده فى قصة احتكامه هو وعلقمة الفحل إلى زوجته ، وأقروا ما نُسب إلى زوجة الشاعر من نقدها لبيته !

فللسوط ألهوب وللساق درّة وللزجر منه وقعُ أجردَ سلهبِ

وكأنهم هنا أيضا يضعون المعايير لما ينبغى أن يوصف به الفرس من مظاهر النجابة ، فما ينبغى للراكب أن يصيح فى جواده أو يلكزه بساقه أو يضربه بسوطه ، على حين لم يقصد امرؤ القيس تعداد هذه المظاهر بقدر قصده إلى تصوير «**لهفة المطاردة**» وتعجل الصائد اللحاق بطريدته مهما يكن جواده نجيبا سريعا .

ومن تحكيم المنطق الجاف البعيد عن الوجدان الشعرى ما علّق به صاحب الصناعتين على قول الشاعر[٣١]

ألم تسأل الربع القديم بعسعسا
كأنى أنادى ، إذ أكلم ، أخرسا !

«هذا من التشبيه الفاسد ، لأجل أنه لا يقال : كلمت حجرا فلم يُجب ، فكأنه كان حجرا» ! ولو كان الشاعر «**يحس**» أنه يكلم حجرا لما سأله ابتداء ولما توقّع أن يجيب ، ولو نظرنا إلى وقوف الشعراء على الأطلال هذه النظرة الواقعية المنطقية لما صح لدينا كثير من شعرهم كقول عنترة :

يا دار عبلة بالجواء تكلّمي
وعمى صباحا دار عبلة واسلمى

وقول النابغة :

وقفت فيها أصيلالا أسائلها
عيَّت جواباً ، وما بالربع من أحد

وقوله أيضا :

فاستعجمت دار نُعمٍ ، ما تكلّمنا
والدار لو كلّمتنا ذات أخبار

والشاعر حين يقول «كأنى أنادى ، إذ أكلّم أخرسا» **قد قرّ فى وجدانه إذ وقف بذلك الربع القديم أنه كائن حيٍ حافل بالذكريات والأخبار ، ويتوقع أن يجيبه ويحاوره ومن هذا النقد اللغوى الواقعى المنطق نقد الآمدى لبيت أبى تمام يصف الخيل :**

فى مكرٍّ تلوكها الحرب فيه
وهى مُقورّة تلوك الشكيما

بقوله : «وهذا معنى قبيح جدا ، أن جعل الحرب تلوك الخيل ، من أجل قوله «**تلوك الشكيما**» . و «**تلوك** الشكيم» هنا أيضا خطأ ، لأن الخيل لا تلوك الشكِيم فى المكرّ وحومة الحرب ، وإنما تفعل ذلك واقفةً لا مكرّ لها . فإن قيل : هذا تشبيه ، فليس فى لفظ البيت عليه دليل ، وألفاظ التشبيه معروفة ، وإنما طرح أبا تمام فى هذا قلة خبرته بالخيل» !

والحق أن الناقد قد تصوّر البيت تصورا مقلوبا فإن أبا تمام لم يجئ بالشطر الأول من أجل قوله «**وهى مقورّة تلوك الشكيما**» بل جاء بهذا التجسيم البديع فى الشطر الأول ثم «وازنه» بالشطر الثانى . ومن العجيب أن يصف الناقد قول الشاعر «**فى مكرّ تلوكه الحرب فيه**» **بأنه «معنى قبيح جدا»** ! وهو وصف يمثل ارتباط الصورة الشعرية بالواقع لديهم ارتباطا دفعهم إلى أن ينكروا كثيرا من «**تجسيم**» المحدثين واستعاراتهم المركبة التى يصعب الربط بينها وبين أصل واقعى .. ومن هنا جاء حرصهم على أن يعدوا التشبيه أصلا فى الاستعارة حتى يظل سبباً بينها وبين الواقع . ولم يدركوا ما فى الاستعارة من تصور جديد للأشياء نابع من وجدان الشاعر واتجاهه الفنى . فالاستعارة عند عبد القاهر **«أن تريد تشبيه الشئ بالشئ ، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره ، وتجئ إلى اسم المشبّه به فتعيره المشبَّه وتجريه عليه . تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد فى شجاعته وقوة بطشه سواء ، فتدع ذلك وتقول رأيت أسدا»**[٣٢] على أن عبد القاهر انفرد من بين البلاغيين بفطنته إلى انفصال بعض ضروب الاستعارة عن التشبيه حتى تُصبح وجوداً جديدا للشئ فيقول[٣٣] : **«واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه خفاء ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شئ تعافه النفس ويلفظه السمع»**

ويطول بنا المقام لو أردنا أن نستقصى ما عابوه على الشعراء من حيث «الصحة والخطأ» فيما يتصل بمعانى الألفاظ والاشتقاق والنحو وبناء العبارة ، والمعنى المجرد الذى تنطوى عليه الصورة الشعرية . على أنهم – متأخرين بغلبة المديح على شعر ذلك العصر ، وبوضع الشعراء بالنسبة إلى الممدوحين – لم يقفوا عند بيان الأخطاء فى اللغة والبيان بل توسعوا فأدخلوا فى ذلك ما يمكن أن نسميه «أصول اللياقة» . فما ينبغى أن يبدأ شاعر مدحته بما قد يثير تشاؤم الممدوح فيقول :

لا تقل بشرى ولكن بُشريان
غرة الداعى ويوم المهرجان

ولم يشفع للشاعر تثنيته البشرى بعد هذه البداية غير الموفقة فأمر بضربه خمسين عصا ، وقال : هذا أبلغ فى إصلاح أدبه ! هكذا رواها القرطاجنى فى «منهاج البلغاء»[٣٤] . أما صاحب «الصناعتين» فقال : «فأوجعه الداعى ضربا ، ثم قال هلا قلت «إن تقل بشرى فعندى بشريان !»[٣٥] .

وما ينبغى للشاعر أن يبدأ بما قد يبدو خطابا للممدوح ، فيه محافاة للذوق ، وإن كان مطلعا تقليديا لا صلة له قط بالممدوح ، كالذى يحكى عن البحترى أنه أنشد أحد أمراء الثغور قوله :

لك الويل من ليل تطاول آخره
ووشك نوى حى تزم أباعره

فقال له الممدوح «بل لك الويل والحرب !»[٣٦] .

ويرسم صاحب «عيار الشعر» أصول اللياقة فيقول[٣٧] : وينبغى للشاعر أن يحترز فى أشعاره ، ومفتتح أقواله مما يتطير به ، أو يستجفى من الكلام والمخاطبات ، كذكر البكاء ، ووصف إقفار الديار ، وتشتت الألاّف ونعى الشباب ، وذم الزمان ، لا سيما فى القصائد التى تتضمن المدائح أو التهانى» .

وسواء صحّ أن الممدوح قد أمر بضرب الشاعر خمسين عصا أم أنه قد «أوجعه ضرباً» بدون عدّ ، فإن ما يحكى من مثل هذه الروايات يمثل ، من ناحية ، تلك النزعة التعليمية التى أشرنا إليها ، ويصوّر ما كان لغلبة المديح والمناسبات على الشعر وميل أغلب شعراء العصر إلى الاحتراف والتكسب ، من أثر فى مفاهيم النقد وأحكامه . فقد قسّم النقاد المدح بحسب طبقات الممدوحين ومكانتهم ووظائفهم ورسموا قواعد ينبغى للشاعر – إذا أراد أن يصل إلى قلب ممدوحه وخزانته أن يتبّعها ؛ فأماّ مدح الخلفاء عند **القرطاجنى** «فيكون بأفضل ما يتفرع من تلك الفضائل وأجلهّا وأكملها ، كنصر الدين وإفاضته العدل وحسن السيرة والسياسة والعلم والحلم والتّقى والورع والرأفة والرحمة والكرم والهيبة وما أشبه ذلك . وينبغى أن يتخطى فى أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط !.. ومدح الأمراء يكون بالكرم والشجاعة ويُسن النقيبة وسداد الرأى والتيقظ والحزم والدهاء ، وما ناسب ذلك .. ومدح القضاة يكون بالعلم والتقى والدين والنزاهة والعدل بين الخصوم وما جرى ذلك المجرى ... فقد تبين من هذا أن أمداح الخلفاء أن تكون **نمطا واحدا** ينحى بأوصافها أبدا نحو الإفراط»

ومن ذلك أيضا قول صاحب «**عيار الشعر**» – إلى الشاعر[٣٨] – : «...فيخاطب الملوك بما يستحقّونه من جليل المخاطبات ويتوقّى حَطّها عن مراتبها وأن يخلطها بالعامة ، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجات

الملوك ، وبعدّ لكل معنى ما يليق به ، ولكل طبقة ما يشاكلها » . وقول قدامة[٣٩] « .. وقد ينبغى أن يعلم أن مدائح الرجال تنقسم أقساما بحسب الممدوحين من أصناف الناس فى الارتفاع والاتضاع وضروب الصناعات ، والتبدّى والتحضّر ، وأنه يحتاج إلى الوقوف على المعنى بمدح كل قسم من هذه الأقسام . فأمّا إصابة الوجه فى مدح الملوك فمثل قول النابغة الذبيانى فى النعمان بن المنذر .. وأمّا مدح ذوى الصناعات فإن بمدح الوزير والكاتب بما يليق بالفكرة والروية وحسن التنفيذ والسياسة ، فإن انضاف إلى ذلك الوصف بالسرعة فى إصابة الحزم والاستغناء بحضور الذهن عن الإبطاء لطلب الإصابة ، كان أحسن وأكمل للمدح .. وأمّا مدح القائد فما يجانس البأس والنجدة ويدخل فى باب شدّة البطش والبسالة ، فإن أضيف إلى ذلك المدحُ بالجود والسماحة والتحرّق فى البذل والعطية كان المديح حسنا والنعت تاما » ويتصل بهذه النزعة التعليمية المتأثرة ، باحتراف الشعراء قول أبى تمام – فى وصية تنسب إليه ، أوصى بها البحترى »[٤٠] .. وإذا أخذت فى مدحِ سيّد ذى أياد فأشهر مناقبه وأظهر مناسبه وأبنْ معالمه وشرِّف مَقادمه ، وتقصَّ المعانى واحذر المجهول منها ، وإيّاك أن تشين شعرك بالألفاظ الزريّة وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام . . » وتشبيه الشاعر بالخياط الذى يقطع الثياب على مقادير الأجسام تصور عجيب للشعر نشأ من طبيعة الشعر فى ذلك العصر ومن وضع الشاعر حينذاك – كما ذكرنا . وقد عدّ كثير من النقاد الشعر صنعة – كابن سلام ومحمد بن عبد العزيز الجرجانى ، والآمدى ، وعبد القاهر – لكنهم لم يقصدوا بالصنعة معنى الحرفة بل أرادوا أن للشعر أصولاً ومقوّمات ينبغى أن يعرفها صاحب الموهبة فيصقل لها موهبته .

لكن نقادا آخرين هبطوا بهذا المفهوم الفنىّ للصنعة إلى معنى حِرْفىّ يصور الشاعر كأنه « صانع ماهر » يحتذى فى صنعته مثالاً سابقا مرسوماً من قبل لغاية نفعية محض . وهم لهذا يتحدثون عن لحظات الإبداع الفنى كأنهم يصفون صائغاً يشكل شيئا من نتاج حرفته بطريقة آلية واعية ليس فيها من « إلهام » الموهبة شىء ، ويرسمون للشاعر الطريق الصحيح لكى يجىء « نتاجه » أقرب ما يكون جودة الصنعة . ومن ذلك قول صاحب « عيار الشعر » شارحاً ذلك التصور العجيب[٤١] : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه والقوافى التى توافقه والوزن الذى يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما يقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتّفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعانى وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكا جامعا لما تشتّت منها . ثم يتأمل ما قد أدّاه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاءه ويرمّ ما وهَى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّه . وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى واتّفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأوّل وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأوّل ، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله أو يكون كالنسّاج الحاذق الذى يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسدّه وينيره ، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه ، وكالنقّاش الرفيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه »

ويعلّق القرطاجنى على بعض ما جاء فى الوصية المنسوبة إلى أبى تمام بما لا يختلف عن مفهوم الشعر عند ابن طباطبا فيقول متحدثا عن الشاعر : « فحقيق له : إذا قصد الرويّة أن يحضر مقصده فى خياله وذهنه ، والمعانى التى هى عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ، ويتخيلّها تتبُّعاً بالفكر فى عبارات بدَد ، ثم يلحظ ما وقع فى جميع تلك العبارات وأكثرها طرَفاً ، أو مُهيِّئا لأن يصير طرفا ، من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع فى بناء قافية واحدة ! ثم يضع الوزن والرّوىّ بحسبها لتكون قوافيه متمكنّة تابعة للمعانى لا متبوعة لها . . ثم يقسّم المعانى والعبارات على الفصول ، ويبدأ بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يُتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به ، ويستمرّ هكذا على الفصول ، فصلاً فصلاً ، ثم يشرع فى نظمِ العبارات التى أحضرها فى خاطرة منثرة فيصيرّها موزونة ، إماّ بأن يُبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، أو بأن يزيد فى الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه ، أو بأن ينقص منه مالا يخلّ به ، أو بأن يعدِل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها ، أو بأن يقدّم بعض الكلام ويؤخرّ بعضا ، بأن يرتكب فى الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه » وهذه القواعد تكاد تجعل من الشاعر شيئا أشبه ببنّاء مبتدئ يعدّ آجُرّه وملاطه حتى قبل أن يضع « تصميما » لبنائه « ثم يضع الوزن والروىّ بحسبها ! » وتبدو كأنها قد وضعت لطائفة من « النظّامين » الذين لا ينبعث الشعر لديهم من جيشان عاطفى تنظمه موهبة قادرة على صوغ الشعر بمقوماته المتكاملة دون هذا النظر الذهنى والتدبير الحرْفىّ المرسوم .

وإذا كان كبار الشعراء قد احترفوا التكسّب بالشعر ورحلوا إلى الملوك والأمراء ووقفوا بأبوابهم ، تارة يحجبون وتارة يؤذن لهم ، فإن النقاد قد أقرّوا هذا الوضع وتحدّثوا عنه كأنه شىء مشروع ينبغى للشاعر أن يراعى مقتضياته ويسلك طريق النجاح فيه ، ويتجنّب ما يمكن أن « يحرمه » ما يسعى إليه من صلة وجاه . وهكذا سنّ النقاد السبيل إلى هذه الغاية ، فقال عبد القاهر ، « متحدثا عن الشعر » فإذا كان مدحا كان أبهى وأفخم ، وأنبل فى النفوس وأعظم ، وأهزّ للعِطف ، وأسرع للإلف ، وأجلَبَ للفرج وأغلب على الممتدَح ، وأوجب شفاعة للمادح وأقضى له بغُرّ المواهب والمنائح » . وقال ابن طباطبا : « والشعراء فى عصرنا إنما يثابون على لطيف ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يُغربونه من معانيهم وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومُضحك ما يوردونه من نوادرهم . . . فإن كان المديح ناقصا عن الصفة التى ذكرناها كان سببا لحرمان قائله والمتوسّل به »

وبلوغ هذه الغاية النفعية غفل أغلب النقاد عن عنصر « التفرد » فى الرؤية الشعرية وآثروا أن يحشد الشاعر كل ما يتصل بغرضه الشعرى من « معان » ، فدعا قدامة الشاعر إلى أن يجمع كل الفضائل فى مدحه ليكون أقرب إلى رضى الممدوح . وسعياً وراء هذه الغاية أيضا رأى قدامة أن « أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد . وهو رأى لا يلتفت إلى

أن بلاغة التشبيه تنبع فى الأغلب ـ إلى جانب صياغته الشعرية ـ من عقد صلة مبتكرة طريفة بين أشياء ما كان يُظن أن بينها صلة بأن يلحظ الشاعر «**وجه شبه**» واحد غير مألوف بين طرفى التشبيه .

وكان لهذه الغاية النفعية أثرها فى نظرة النقاد إلى قضية تتصل بعنصر من أكبر عناصر الصورة الشعرية شأنا هو الخيال فنظروا إلى بعض ما فى الصور الشعرية من «**مبالغة**» وخلطوا فى تفسيرهم لها بين الحقيقة والخيال ، والصدق والكذب ، واستشهدوا بأبيات مفردة تداولها أغلبهم ، لا تنطوى على صور خيالية بعيدة أو مركّبة ، بقدر ما تدل على صنعة ذهنية ممجوجة فى بعض الأحيان ! ومن الأبيات التى أوردها كثير من النقاد وهم يتلمسون فى الشعر القديم أصولاً لمبالغات معاصريهم ، أو يعتذرون عنها ، بيت مهلهل بن ربيعة :

فلولا الريح أُسمِعَ من بحجر
صليل البيض تُقرع بالذكور

فقد ورد ذكره فى «**نقد الشعر**» «**وعيار الشعر**» «**والوساطة**» ، وغيرها . وعلق صاحب الوساطة عليه بقوله : «خطأ من أجل أنه كان بين موضع الوقعة التى ذكرها وبين «حجر» مسافة بعيدة جدًا . ومنها قول **قيس بن الخطيم** ، **يصف طعنة نافذة** :

ملكت بها كفىّ فأنهرْتُ فَتْقَها
يرى قائم من خلفها ما وراءها !

وقد ورد أيضا فى نقد الشعر وعيار الشعر والوساطة .

وكذلك استشهد كثير منهم بقول النمر بن تولب :

أبقى الحوادث والأيام من نَمِرٍ
أسباد سيفٍ قديمٍ إثره بادِ
تظلّ تحفر عنه ، إن ضربت به
بعد الذراعين والساقين والهادِ

ونظروا فى مبالغات المحدثين ـ التى أصبحت سمة غالبة على كثير من صورهم سواء فى المديح أم غيره واستشهدوا بأبيات مفردة وتحدثوا عنها من حيث « **الإمكان والاستحالة** »

لذا ظلّ اقتراب النقاد من مفهوم «**الخيال**» محصورا فى حديثهم عن بعض الصور المجازية والاستعارات المجسمة والتمثيل ، فى دراساتهم البلاغية ، واتخذوا هنا أيضا مبدأ «**الإمكان والاستحالة**» معياراً «**لصحة**» تلك الأساليب أو خطئها وصدقها أو كذبها . ذلك لأن الشعراء كانوا كثيرا ما يكذبون فى مدائحهم ويصرّحون أحيانا بهذا ، كقول **أبى تمام** يخاطب أحد ممدوحيه :

لمّا كرُمتَ نطقتُ فيك بمنطق
حقٌّ ، فلم آثمْ ولم أتحوّبِ
ومتى مدحت سواك كنت ، متى يطِق
عنىّ له صدق المقالة أكذبِ

ومن هنا كان اهتمام النقاد البالغ بالسرقات الشعرية والحديث عن مفهومها وشروطها وبيان أساليبها وأنواعها وتعقب «**المعنى**» الواحد أحيانا منذ أن قيل شعرا فى العصر الجاهلى حتى جرى ذكره مسروقا أو مأخوذا أو مضافا إليه «**إضافة حسنة**» عند شاعر معاصر . وقد اشترطوا لثبوت السرقة ألاّ يكون المعنى الذى اتهم الشاعر بسرقته من «**المعانى المشتركة**» التى تجرى على ألسنة الناس أو يكثر ورودها على نحو مألوف فى الشعر ، وأن يثبت اطلاع الشاعر على ذلك المعنى الذى سُبق إليه .

ومع ذلك التحرز لم يستطع النقاد أن يكفّوا أنفسهم عن هذه المتابعة متجاوزين فى كثير من الأحيان ما اشترطوه من تميز المعنى المسروق وأصالته ، غير ملتفتين إلى الصورة الشعرية لذلك المعنى . وقد أغراهم بهذا أن الشعراء ـ وهم يدورون فى دائرة مغلقة من المديح وشعر المناسبات والمطالع التقليدية ـ كانت تتشابه معانيهم أو يسرق بعضهم من بعض أو يقتبسون ويأخذون من الشعر القديم ، وبخاصة إذا كان الشاعر مقلاً غير معروف، وهكذا أصبح تعقب السرقات عند النقاد مظهرا من مظاهر الإحاطة بالتراث من ناحية ، ودليلاً على الفطنة والقدرة على كشف المعنى المسروق مهما يتستر وراء صيغ شعرية جديدة . ولم يستطع النقاد أن يضعوا معايير واضحة تفرق بين المشترك العام والمبتكر الخاص ، إذ كانوا عند التطبيق يردون الشعر إلى معناه المجرد ، فيعدون من السرقة أبياتا تتفرّد بصيغة شعرية خاصة ، تباعد بينها وبين «**هيكل**» المعنى فيما سبقها من أبيات فى المعنى نفسه. وقد فطن عبد القاهر إلى التفريق بين المعنى العام الذى يسّميه «**جنسا**» والصورة الشعرية التى تبرز جانبا خاصا من هذا المعنى فى صياغة شعرية متميزة ، فقال (٤٢) : «**فانظر الآن نظر من نفى الغفلة عن نفسه ، فإنك ترى عيانا أن للمعنى فى كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورة وصفةً غير صورته فى البيت الآخر ، وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا إن المعنى هو المعنى فى ذاك » أن الذى تعقل من هذا لا يخالف الذى تعقل من ذاك ، وأن المعنى عائد عليك فى البيت الثانى على هيئته وصفته التى كان عليها فى البيت الأول ، وأنْ لا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وأن حكم البيتين ـ مثلا ـ حكم الاسمين قد وضعا فى اللغة لشىء واحد ، كالليث والأسد . ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء فى الشيئين يجمعهما جنس واحد ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات كالخاتم والخاتم ، والشنف والشنف ، والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحلىّ التى يجمعها حُسن واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد فى الصنعة والعمل**»

لكن بقية النقاد لم يلتفتوا إلى هذا الخلاف فى الصورة الشعرية وظلوا يتحدثون عن المعنى المجرّد ، فإذا التفتوا إلى شىء من ذلك قالوا : إن للشاعر فضل الإضافة ، أو فضل اختزال المعنى فى بيت وقد كان فى بيتين ، أو عبروا تعبيرا انطباعيا عاما عن إحساسهم بحسن صياغته ومن ذلك قول الآمدى إن بيتَىْ أبى تمام :

أما الهجاء فدق عرضك دونه
والمدح فيك كما علمت جليل
فاذهب فأنت طليق عرضك إنه
عرض عززتَ به وأنت ذليل

مأخوذان من قول هشام المعروف بالحلو ، أحد الشعراء البصريين

بذِلّةِ والديك كسبت عزا

وبـــالـــــلـؤم اجتزأت على الجواب

غافلا عما في بيت هشام من تقرير . وما فى بيتى أبى تمام من حركة قائمة على المقابلة الطريفة بين شطرى البيت الأول والتعبير «**فأنت طليق عرضك**» ثم المقابلة الأخيرة التى تثير بالضرورة العجب عند المتلقى فى الشطر الأخير «**عرض عززت به وأنت ذليل !**»

وقوله أيضا إن أبا تمام قد أخذ بيتيه البديعين .

وقـد ظـلـلت عقبان أعلامه ضحى
بـعـقـبـان طير فى الـدمـاء نواهل
أقـامت مـع الـرايـات حتى كـأنها
من الجيش إلآ أنها لم تـقـاتـل !

من قول مسلم بن الوليد :

قـد عـوّد الـطير عـادات وثـقـن بها
فـهـنّ يـتـبـعـنـه فى كـل مـرتحل

مكتفيا من التعليق بقوله «**فأتى فى المعنى زيادة !**» آخذا عليه مع ذلك أنه «**جاء به فى بيتين !**»

ويرى الآمدى أن الشاعر قد أخذ قول النابغة يصف يوم الحرب :

تـبـدو كواكـبـه والشمس طـالـعـة
لا الـــنور نور ولا الإظلام إظلام

فقال «وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان فى الحريق الذى وصفه»

ضوء من الـنـار والظـلـماء عاكفة
وظـلـمـة من دخان فى ضحى شحب
فـالشمس طالعة من ذا وقد أفلت
والشـــمس واجـــبـة من ذا ولم تجب

ولاشك أن بيت النابغة يقف دون بيت أبى تمام الأول وما يصور من مفارقة بديعة وما فى وصفه الضحى بالشحوب من أصالة .

وهكذا لم يستطع الآمدى أو غيره من النقاد مع تحرزهم والتفاتهم إلى ما «**أضافه**» الشاعر اللاحق بمعنى من سبقه من الشعراء ـ أن يقدّموا تصورا كاملا لمفهوم السرقة أو علاقة المعنى فيها بالصورة الشعرية ، وظل تناولهم لها قائما ـ كأغلب تناولهم لقضايا النقد ـ على تلك النظرات الجزئية التى قد يناقض الناقد فيها نفسه أحيانا لتناثرها فى مواضع مختلفة من كتابه .

ومن مظاهر تأثر النقاد بواقع الشعر العربى فهمهم للغموض فى الشعر . فقد كان الشعر العربى فى أغلبه واضح الدلالة «قريب المأتى» فلما رأوا فى بعض أبيات أبى تمام شيئا من الغموض لم يرض أغلبهم عنه واقتصروا فى مناقشته على أبيات مفردة من ذلك الشعر فلم يبلغوا ما كان يمكن أن يصلوا إليه من «نظريات» حول الغموض المتصل بالرمز . وقد نجد فى النقد العربى عبارة هنا أو عبارات هناك تمتدح خفاء «المعنى» لكنا نجد كثيرا مما يناقضها فى النظرية والتطبيق ، وفهما خاصا ضيقا لمفهوم الغموض ، كما فى قول عبد القاهر فى أسرار البلاغة «ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد طلب له ، أو اشتياق إليه أو معاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف .. فإن قلت : فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضا مشرفا له ، وزائدا على فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس . ألا تراهم قالوا إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك ؟ فالجواب أنى لم أرد هذا الحد من التعب ، وإنما أردت القدر الذى يحتاج إليه فى نحو قولك : فإن المسك بعض دم الغزال» .

وهو ـ بما استشهد به من شعر ـ لا يبعد عماّ قاله فى «**دلائل الإعجاز**» ويظلّ رأيه فى الغموض محصورا فى التمثيل والاستعارة والكناية .

ولا يخرج صاحب **الوساطة** عن هذا الرأى المحدود فى الغموض فيقصره على ما أسماه «**أبيات المعانى**» يريد بها أبياتا تتضمّن «**معنى**» لا «**يفهمه**» السامع إلا بعد كدّ وطول تفكير : «ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب ألا يروى لأبى تمام بيت واحد ، فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وُفّر من التعقيد حظها وأفسد بهما لفظها ، ولذلك كثر الاختلاف فى معانيه ، وصار استخراجها بابا منفردا ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب ، وصارت تُتطارح فى المجالس مطارحة **أبيات المعانى وألغاز المعمّى** . وليس فى الأرض بيت من أبيات المعانى لقديم أو محدَث إلاّ ومعناه غامض مستتر ، ولولا ذلك لم تكن إلاّ كغيرها من الشعر ، ولم تُفرد فيها الكتب المصنّفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة» . وعلى هذا النهج سار **حازم القرطاجنى** فتحدّث عن دواعى الغموض وردّه أحيانا إلى اللفظ وأحيانا إلى المعنى موضحا كيف يتجنبه الشاعر مادام غرضه «**البيان عن معانيه**» ، . . **فيجب فيما كان بهذه الصفة [من الغموض فى المعنى] أن يُجهد فى تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى وبسطها حتى يُقابل خفاؤه بوضوحها وغموضه ببيانها . حتى تبلغ الغاية المستطاعة فى ذلك ، فإذا اجتهد الشاعر فى توفية العبارة حقها من البيان وقصد بها الإيضاح غاية ما يستطيع فقد أزال عن نفسه اللوم فى ذلك ونفى عنها التقصير ، ووجب عذره فى خفاء المعنى إذ لا يمكن أن يصيره فى نفسه جليا . . . ويجب أيضا على الشاعر فيما لم يمكنه أن يُبين عنه حق الإبانة أن يقرن ذلك المعنى بما يناسبه ويقرب منه من المعانى الجلية ليكون فى ذلك دليل على ما انبهم من ذلك المعنى . وأما ما يرجع إلى اللفظ مما يوقع فى المعانى غموضا واشتكالاً فمن ذلك أن تكون الألفاظ الدالة على المعنى ، أو اللفظة الواحدة منها ، حوشية أو غريبة فيتوقف فهم المعنى عليها والواجب على الشاعر أن يتجنب من هذا ما توغلّ فى الحوشية والغرابة ما استطاع حتى تكون دلالته واضحة على المعانى . .**»

على أن للقرطاجنى رأيا آخر فى الغموض والغرابة يناقض هذا الرأى ويقترب من المفهوم الحديث له . ويمثل الخلاف بين الرأيين ما أشرنا إليه من تناثر أقوالهم فى القضية الواحدة وتباعدها حتى لنجد فيها أحيانا الرأى ونقيضه ، فهو يقول بعد تعريفه للشعر وغايته وبعض صفاته» . . وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب . فإن الاستغراب والتعجب حركة

للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها . . فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت شهرته أو صدقه أو خفى كذبه وقامت غرابته » .

° ° °

ومما أثر فى مسار النقد وآرائه وأحكامه ما كان للشعر الجاهلى من سلطان على الشعراء والنقاد ، ، فبه صقل الشعراء مواهبهم واستقوا معرفتهم باللغة والأساليب الشعرية ، ومنه استمد النقاد كثيراً من أحكامهم على الألفاظ والمعانى وبناء العبارة والتشبيه والحقيقة والمجاز والوضوح والغموض وغير ذلك من عناصر الشعر ، وأوجزوا تلك العناصر فيما أسموه بعمود الشعر وقاسوا كلّ جديد إليه . فإذا أرادوا الانتصار للجديد وجدوا له أصولاً فى القديم ، وإذا هاجموا جديدا رموه بأنه «خلاف ما عليه العرب» . وقد دار الحوار بين أنصار أبى تمام والبحترى فى أغلبه حول هذا المفهوم . فقال خصوم أبى تمام «**إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل** »وقالوا عن البحترى«**إنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة ، مع ما نجده كثيرا فى شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة وانفرد بحسن العبارة** . . . . » ، وقارنوا بين استعاراته البعيدة ، وما جاء فى الشعر القديم من استعارات قريبة المأخذ .

وكذلك علّل صاحب **الوساطة** كثيرا من مبالغات المتنبى باحتذائه لنظائر لها فى الشعر الجاهلى وقارن بين هذه وتلك معتذرا لشاعره «فإذا سمع المحدث من قول الأول .

ألا إنما غـــادرت يــــا أمّ مـــالك
صدى أينما تذهب به الريح يذهبِ

وقول آخر من المتقدمين .

ولو أن ما أبقيت منى معلّق بعود ثُمام ما تأوّد عودها

جسر على أن يقول :

أسرّ إذا نحلت وذاب جسمى لعلّ الريح تسفى بى إليهِ

وسهّل لأبى الطيّب الطريق فقال :

ولو قـــلـــمٌ ألـــقيتُ فى شقِّ رأسه
من السُّقم ما غيّرتُ من خط كاتبِ

وقال :

كفى بجسمى نحولاً أننى رجل لولا مخاطبتى إيّاك لم ترنى

ولعلّ خير مظهر لسلطان تقاليد الشعر القديم تلك الردة العجيبة التى نلقاها لدى ابن **قتيبة** بعد قولته الذكيّة ، منتصرا للجديد ، «**فكل قديم كان جديدا فى عصره** »إذ يقول بعد ذلك فى موطن آخر من مقدمة كتابه ٤٣ : «**وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام** »

[يريد أقسام القصيدة العربية التقليدية القديمة] **فيقف على منزلٍ عامر ، أو يبكى عند مشيّد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى . أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يَرِدَ على المياه العذاب الجوارى لأن المتقدّمين وردوا على الأواجن الطوامىَ ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة .** »

وهذه الدعوة الصريحة إلى الزيف تدل على ما بلغته تقاليد الشعر الجاهلى من سيطرة حتى أصبحت أصولاً فنية لايجوز الخروج عليها إلا بقدر مرسوم . فابن قتيبة يريد للشعراء المحدثين أن يجددوا ، لكن فى داخل ذلك الإطار العام من تقاليد الشعر الجاهلى ، فإذا تجاوزوه كانوا قد خالفوا أصلاً مَرْعيّا من أصول الشعر . لذا يقول بعد النص السابق : «**قال خلف الأحمر : قال شيخ من الكوفة . أما عجبت من الشاعر قال : «أنْبتَ قيصوماً وجثجاثا » فاحتُمل له ، وقلت أنا «أنبتَ إجّاصا وتفاحا » فلَم يحتمل لى ! . وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا** » .

وقد رأينا كيف أقام الآمدى موازنته على هذه الأقسام التقليدية للقصيدة ، مفترضا أنها مازالت «الأصل » الذى ينبغى أن يتّبع وإن كانت قد قلّت حينذاك فى قصائد العباسيين .

وكذلك يختم القرطاجنى وصية أبى تمام إلى البحترى بقوله : «**وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين ، فما استحسنه العلماء فاقصده ، وما تركوه فاجتنبه ، ترشد إن شاء الله** »

وهؤلاء النقاد أساليب متأثرة بطابع «**النثر الفنى** » فى ذلك العصر ، حافلة بالسجع والمترادفات والفواصل وازدواج الجمل حتى فى نظرهم إلى أدقّ المسائل البلاغية ، فتثير كثيرا من القلق عند الدارس الحديث الذى يودّ أن يتتبع فكرة الناقد معروضة فى أسلوب محكم منسّق . وقد رأينا نماذج من هذا الأسلوب فيما اقتبسناه من أقوالهم ، ومنه على سبيل المثال قول عبد القاهر فى أسرار البلاغة ، فى فضل الاستعارة : «ومن الفضيلة الجامعة فيها أن تبرز هذا البيان أبدا فى صورة مستجدّة ، تزيد قدره نبلا ، وتوجب له بعد الفضل فضلا ، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة فى مواضع ، ولها فى كل واحد من تلك المواقع شأن مفرد وشرف منفرد وفضيلة مرموقة وخلابة موموقة .

ومن خصائصها التى تذكر بها ، وهى عنوان مناقبها ، أنها تعطيك الكثير من المعانى . باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر ، وتجنى من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر . . . وهى أمدّ ميدانا وأشدُّ افتنانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا ، وأوسع سعة وأبعد غورا من أن تجمع شُعَبها وشعوبها ، وتحصر فنونها وضروبها ، نعم ، وأسْحَر سحرا ، وأملأ بكل ما يملأ صدرا ويمتع عقلا ، ويؤنس نفسا ويوفّر أنسا ، وأهدى إلى أن تُهدى إليك عذارى قد تُخيرّ لها الجمال ، وعُنى بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتْها الجواهر مدّت فى الشرف والفضيلة باعاً لا يقصر ، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر ، وردّت تلك بصُفرة الخجل ووَكلتها إلى نسبتها من الحَجر ، وأن تثير من معدنها تِبْرا لم تر مثله ، ثم تصوغ فيها صياغات تعطل الحلى وتُريك الحلى الحقيق ، وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا ، وشرائف لها من الشرف الرتبة العليا ، وهى أجلّ من أن تأتى الصفة على حقيقة حالها وتستوفى جملة جمالها ؟

وعلى نقيض هذا الأسلوب المبهرج يصادف الدارس أسلوباً آخر عند حازم القرطاجني فيه كثير من التواء العبارة وغموض المعنى حتى بعد أن يحاول توضيحه في «الإضاءة». ومن نماذجه قوله: «كل قول قصد به محاكاة شيء ونُحي بذلك منحى من الأغراض فإنه يجب ألا يتعرض فيه إلى ما هو أليقُ بمضادّ الشيء المحاكى به وأخصّ به، أو أخصّ بمناسب مضادّه، وألاّ يتعرض في تخييل حال الشيء المحاكى به إلى ما هو بحال مضادّ ذلك الشيء أو مناسب مضاده، وألاّ يتعرض في القول ومادلّ عليه إلى ما هو أخصّ بمضادّ الغرض الذى نُحى به منحاه أو إلى ما هو أخص بمناسب مضاد ذلك الغرض، وألا يتعرضّ فيه إلى لفظ له عُرف فيا يضاد المعنى الذى دلّ عليه أو الغرض الذى نحى به منحاه أو الشيء الذى قصدت به محاكاته أو إلى ما يناسب مضادات جميع ذلك، فإن التعرض في القول لما يضاد معناه ومدلوله وغرضه أو إلى ما يناسب تلك المضادّات، أو إلى ما له عُرف في شيء من ذلك، ضروب من التدافع.»

وبعدُ، فلم يكن القصد أن نزرى بما أعطاه هؤلاء النقاد من دراسات فيها كثير من المعرفة الواسعة بتراثهم حينذاك من الشعر والنثر، وفطنة إلى كثير من أسرار اللغة وألوان تعبيرها، بل قصدنا إلى الدراسة الموضوعية لكى نضع ما خلّفه هؤلاء النقاد في موضعه بالقياس إلى ألوان أخرى من تراث الفكر العربى أكثر إحاطة وأعمق نظرا وأقرب إلى مناهج البحث العلمي، وأن ننبه إلى المخاطر التى يمكن أن يقع فيها الناقد الحديث إذا أسقط على هذا التراث ثقافته الحديثة ونظريات النقد المعاصر، محاولاً أن يجمع من تلك الأشتات المتناثرة مذهبا نقديا متكامل الجوانب، إذ لابدّ لمثل هذا الناقد أن يتعسّف التأويل في كثير من الأحيان، ويختار من هنا وهناك شذرات مما يمكن أن يقيم به نظريته، متجاهلا ما يمكن أن يناقضها أو يتعارض معها. ولا يمكن أن ننسب إلى عصر من أخصب عصور الحضارة العربية **«نظرية» نبنيها على أراء جزئية متفرقة في وقت كان هناك للعرب «نظريات» و«مذاهب»** كثيرة شاملة وكاملة في الفقه والتفسير والكلام والنحو وغيرها من العلوم.

● هوامش

١، ٢ – الموازنة ص ١٤٦ – ١٥٤، ص ١٥٤ – ١٦٨
٣ – الموازنة ص ٣١٠ – ٣١١
٤ – الوساطة ص ٣١٠ – ٣١١
٥، ٦ – الوساطة ص ٢٣ – ٢٤، ص ٣٦
٧، ٨ – نقد الشعر ص ٢٠، ٢١
٩، ١٠، ١١ – نقد الشعر، ص٢٨، ٤٢، ٥٩
١٢ – نقد الشعر ص٩٨
١٣ – دلائل الإعجاز ص٢٣٧
١٤، ١٥ – أسرار البلاغة ٢٦٢ – ٢٤٨
١٦ – دلائل الإعجاز ص ٤٠٢
١٧ – عيار الشعر ص ٦٧
١٨، ١٩ – دلائل الإعجاز ص ٦٤، ٥٣
٢٠، ٢١ – دلائل الإعجاز ص ٣٠٠، ٤٠١
٢٢ – أسرار البلاغة ص ٧
٢٣ – دلائل الإعجاز ص ٦٧
٢٤ – نقد الشعر ص ١٧٨
٢٥ – منهاج البلغاء ص ٢٦٨
٢٦ – دلائل الإعجاز ص ٢٩٧
٢٧ – دلائل الإعجاز ص ٣٦
٢٨ – دلائل الإعجاز ص ١٢
٢٩ – الوساطة ص ٣٣٥
٣٠ – الصناعتين ص ٤٨
٣١ – الصناعتين ص ٧١
٣٢ – دلائل الإعجاز ص ٥٣
٣٣ – دلائل الإعجاز ص ٣٤٦
٣٤ – منهاج البلغاء ص ١٤٩
٣٥ – الصناعتين ص ٤٣٢
٣٦ – منهاج البلغاء ص ١٤٦. عيار الشعر ص ١٢٣. الصناعتين ص ٤٣٢
٣٧ – عيار الشعر ص ١٢٢
٣٨ – عيار الشعر ص٦
٣٩ – نقد الشعر ص ٧٨
٤٠ – منهاج البلغاء ص ٢٠٣
٤١ – عيار الشعر ص ٥
٤٢ – دلائل الإعجاز ص ٣٨٨
٤٣ – الشعر والشعراء ص ٧٦ – ٧٧

مراجع البحث

أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجانى – دار المنار ١٩٤٧
دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجانى – دار المنار ١٩٤٧
شرح ديوان الحماسة – المرزوقى – لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١
الشعر والشعراء – ابن قتيبة – تحقيق أحمد شاكر
كتاب الصناعتين – أبو هلال العسكرى. الحلبى ١٩٥٢
كتاب نقد الشعر – قدامه بن جعفر – الخانجى ١٩٤٨
عيار الشعر – ابن طباطبا – المكتبة التجارية ١٩٥٦
منهاج البلغاء وسراج الأدباء – حازم القرطاجنى – تونس ١٩٦٦
الموازنة بين أبى تمام والبحترى – مطبعة حجازى ١٩٤٤
الموشح – المرزبانى – دارنهضة مصر ١٩٦٥
الوساطة بين المتنبى وخصومه – على بن عبد العزيز الجرجانى. صبيح القاهرة

النحو والشعر

قراءة فى دلائل الإعجاز

□ مصطفى ناصف

ظهر فى القرن الرابع على الخصوص الطموح إلى إقامة فلسفة لغوية شارك فيها النحاة بأكثر مما شارك فيها طائفة من النقاد . ومايزال استطلاع سمات هذه الفلسفة من أهم فصول الدراسات العربية القديمة وأكثرها تشويقا . وما أكثر ما قيل فى حيويتها ، وما أقل ما قيل فى انتقادها .

وقد ظهر لنا من خلال تتبعها أن متقدمى الدارسين ميزوا بين معنيين اثنين على الأقل للنحو ، فقد كانت صناعة النحو تعرف فى معظم الأحيان فى ضوء التمييز بين صحة الكلام وخطئه ، وكان هذا الخطأ يسمى أحيانا باسم الفساد .

ولكن هناك معنى ثانيا للنحو شغل بعض العقول ، وهنا نجد أن مشغلة النحو ليست هى التمييز السابق المزعوم ، وإنما هى تحصيل الخبرات المتنوعة بأساليب العربية أو تراكيبها ؛ فاللغة العربية ذات رسوم أو هياكل يجب البحث عنها ، هذه الرسوم أهمت منذ القدم سيبويه . ومن الواضح أن التفرقة بين المفهومين ممكنة ومثمرة ، فالخبرة بالتراكيب تبدو من بعض الوجوه غرضا براقا سرعان ما يدخل بالباحث فى أعماق بعيدة .

وقد فطن كبار النحاة أيضا إلى أن الخبرة بتراكيب العربية هى فى الوقت ذاته خبرة بالأغراض التى تعبر عنها اللغة ، وبعبارة ثالثة أدرك النحاة أن هناك التحاما بين ما يسمى تراكيب وما نسميه باسم المعانى أو الخواطر ؛ فالمعقولات العامة لم تكن عائقا يعوق النحاة دون الإحساس الواضح أو المبهم بالصلة المتبادلة بين ما كان يسمى أحيانا باسم المعنى وما يسمى باسم اللفظ . وظل إحساس النحاة بالاختلاف فى إدراك المعانى حافزاً يحفزهم إلى التمييز بين التراكيب أو التنوع القائم فى بنية اللغة . ظل إحساس النحاة قائما بالعلاقة المتينة بين ما يسمى باسم اللغة وما يسمى باسم الأغراض أو المعانى . ومن الحق أن تتبع هذه الصلة أمر مرهق ، ويجب على الأقل ملاحظة الحدود التى تميز الفكر القديم عن الفكر الحديث ؛ فإسباغ المزايا دون قيد ليس من الفقه العلمى فى شئ ... ومهما يكن فإن العلاقة بين اللغة والفكر أهمت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة . ذلك أنهم نظروا فى الترجمات التى قام بها الفلاسفة إلى اللغة العربية ، وخيل إلى بعضهم نوع من الشك ، من الناحية النظرية على الأقل ، فى مدى دقة بعض هذه التراجم وكمال أدائها وإخلاصها . وقد نبت هذا الشك ، كما نقول الآن ، من منبت نظرى لا عملى ؛ فقد خيل إليهم أن الترجمة هى حركة بين لغات وتراكيب وأنماط ذهنية متفاوتة . ومن أجل ذلك يجوز أن يتعرض المعنى للتغيير فى مناطق كثيرة ؛ يجوز أن تزيد الترجمة وتنقص ، وأن تقدم وأن تؤخر ، ويجوز أن تخل بمعنى الخاص والعام . ذلك أن كل لغة توشك أن تكون نظاما مغلقاً على نفسه من بعض الوجوه .

وفضلا عن ذلك فقد لاحظ الباحثون أن أهم ما يشغل عقل الإنسان لا وجود له بمعزل عن اللغة ، فالبحث عن ظاهر العالم وباطنه إذا كان قد نما عند الإغريق فمن الجائز أن تكون هناك علاقة ما بين طبيعة هذا البحث واللغة اليونانية ذاتها .

لقد لوحظ فى هذا المجال أن قولنا إن الحقيقة متنقلة بين الأمم لا يخلو من إسراف ؛ فإذا انتقلت الحقيقة أصبحت طائفة من الحقائق وليست حقيقة واحدة ، وكذلك الحال فى المنطق ، فهو أداة اللغة ، ولا يمكن أن يوجد انفصال تام بين المنطق اليونانى واللغة اليونانية .

وهكذا يلاحظ أن الفلسفة اللغوية نشأت ونمت فى ظل البعد عن موضوع التمييز بين صحيح الكلام وخطئه ، نشأت ونمت فى ظل

ملاحظات بعضها مقتضب موجز حول ما صنعته الترجمة من لغة إلى لغة إلى ثالثة ، وحول إعطاء اللغة العربية ما تستحقه بعد أن استحالت عليها أطوار النمّو واستيعاب ثقافات مختلفة .

ولكن أكثر الجوانب استحقاقا للشرف هو ما قام به النحاة من مناهضة المناطقة والمتعصبين ؛ فقد زعم النحاة فى وجه هؤلاء أن صناعة النحوى هى بحث عن المعنى وليست اشتغالا بالألفاظ ، وقد خامر بعضهم على الأقل شك فى عبارات مشهورة مرددة تنطوى على مفاضلة فجة سريعة ، كمثل زعمهم بأن المعنى أشرف من اللفظ .

أدرك النحاة أن صناعة البحث عن المعنى وتعمق اللغة أمران يشرف أحدهما على الآخر ، وخيل إليهم أن من الضرورى التمييز بين الأغراض التى تنهض بها اللغة ؛ فهنالك تمييز طفيف مبهم بين كلمة الإعراب وكلمة الحديث ، بين الاخبار والاستخبار ، بين النداء والتمنى . وهذه كلها أنماط فكرية يجب تعمقها ومعاودة البحث فيها ... إن النظام الفكرى للغة من الأهمية بمكان فى إحساس بعض النحاة فى القرن الرابع . ولكن الذى أضر بهذه الفلسفة إلى أبعد مدى هو ذلك التمييز الذى كان شائعاً : كان المعنى يرتبط بفكرة الثبات ، وكان يرتبط فى بعض الدراسات الفلسفية بكلمة العقل . وكانت كلمة العقل ترتبط هى الأخرى بكلمة الإلهى ، ومن ثم وجدنا مبدأ التنازع يعود فيعوق على إمكانيات خصبة ، فاللفظ فى نظر بعض الفلاسفة بائد ثابت ، وهو مرتبط بالطبيعة ، والطبيعة آثار يتلو بعضها بعضاً . وهكذا نشأ الخلاف بين مصطلحى الطبيعى والعقلى ، فكيف يمكن أن يطمئن المرء إلى ثمار فلسفة تنشأ فى هذا العالم الذى ينفصل فيه ما بين الطبيعى والعقلى . لكن هذا الانفصال أو التنازع كان جزءا خطيراً من مشاغل العقل العربى فى إطاره الفلسفى . ومهما يكن من أمر فقد لاحظ النحاة أن من الممكن إدخال بعض التعديلات فى هذا المبدأ ، أو خيل إليهم أن الكشف عن المعنى لا يمكن استكماله بغير أدوات لغوية . وهذه الملاحظة لو تتبعها النحاة بعيدا لكانت لها نتائج خطيرة فى إدراك معنى الفلسفة ذاتها ، لكن حسبنا ما قاله بعض النحاة فى عُجب المنطقيين ، وحسبنا ما لاحظوه من أن الخبرة بمعنى من المعانى هى خبرة لغوية من الطراز الأول ، ومن هنا نشأت هذه المباحث التى أريد بها فتح باب واسع للدراسة ، وحاول عبد القادر الجرجانى فى القرن الخامس – كما سنقول – النهوض بعبء كبير .

ومن المهم أن المسائل الخاصة بفلسفة اللغة نشأت من الناحية العملية فى ظل بعض التمييز بين الوظائف اللغوية ذاتها ، فقد كان من اليسير ملاحظة ما تصنعه اللغة بالمعنى أو المراد ، وكانت بعض الألفاظ مثل التحلية والإمتاع من قبيل خدمة ما يسمى باسم أشباه الحقائق . وهكذا ميز النحاة أنفسهم بين الحقائق وأشباه الحقائق ، وإن كانوا فى موضع آخر لا حظوا أن الحقائق إذا انتقلت من لغة إلى لغة تعرضت للاستحالة والتغير ، ولولا أن كلمة المعنى ارتبطت فى ذهن بعض الفلاسفة بفكرة العقلى والإلهى لأمكن أن تأخذ هذه الفلسفة طريقا آخر .

ومهما يكن فقد ميز النحاة بين الأغراض ، ولاحظوا على وجه ما مدخل اللغة فى التعبير عن الحقائق ، ولاحظوا كذلك أن التفلسف محتاج إلى اللغة وإن كانت هذه الملاحظة غامضة إلى حد بعيد . لقد كانوا يطمحون إلى إقامة هيكل من الدراسات يحقق المعانى باللغة ، أما مدى نجاحهم فى هذه المحاولة فشئ آخر .

حتى إذا جاء عبد القاهر تلقف هذه الملاحظات وأمعن فيها التفكير ، وترك كتابا مشهورا هو دلائل الإعجاز . ويكاد يكون هذا الكتاب أهم ما كتب فى اللغة العربية على الإطلاق ، ولذلك كان الإلمام به فريضة مطلوبة لكل دراسة لغوية يعنيها الإحساس بالصعوبات الكامنة وراء تمييز التراكيب بعضها من بعض وتعلقها بالمعانى .

كان عبد القاهر يريد أن يجعل للنحو مفهوما ثالثا متميزاً بعض التميز من هذين المفهومين السابقين . كان المفهوم الأول كما رأينا تمييز الصحيح من الفاسد ، أو الخطأ من الصواب . وكان المفهوم الثانى هو ما يسمى باسم نهج العرب فى التعبير . وكلمة النهج هى فى نفسها كلمة غامضة – كما ترى – ولكنها قد تنطوى بعد الإمعان على ضرورة إثارة أسئلة ذات طابع فلسفى .

وكان المفهوم الثالث هو الذى حاوله عبد القاهر ، وما يزال هذا المفهوم موضع تعليقات كثيرة أكثرها إيجابى وأقلها سلبى . كان من رأى عبد القاهر ضرورة مراجعة التعريفات السابقة وإعادة النظر فيها ، وكل تعمق فى الموضوع ينتهى بالضرورة إلى طرح مسألة التعريف ؛ والتعريف ليس مبتدأ التفكير ولكنه ثمرته وعاقبة المعاناة الشخصية الطويلة .

كان عبد القاهر يقول : **إن النحو هو نظم الكلام ، وكان يرى** كلمة النظم أوضح قليلاً من كلمة النحو ؛ **ذلك أن كلمة النحو قد تشوبها العناية بالاعراب أو تغيير أواخر الكلمات ، وإن كانت أواخر الكلمات ذات صلة وثيقة بنظام الكلمات** . ولم تكن كلمة النظام الشائعة بيننا الآن جزءا من الحساسية اللغوية العامة فى القرن الخامس ، واستعمل عبد القاهر بدلا منها كلمة النظم . ولا يمكن أن تكون كلمة مفردة مهما علا شأنها كافية فى كشف الغبار فى مجال من الدراسات عرف فى يوم ما بأنه نضج واحترق .

حاول عبد القاهر إرساء مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض . كيف تتعلق الكلمات وكيف تكون الواحدة بسبب من الأخرى . هنالك رجع عبد القاهر إلى النحو القديم الذى يؤمن بأن تراكيب العربية تقبل الفهم فى ظل المقولات المتناقلة من مثل المبتدأ والخبر ، الفعل والفاعل والمفعول ، النعت ، البدل ، عطف البيان ، الجملة المؤكدة وغير المؤكدة ... أى أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض أخذ يتم فى نطاق المقولات النحوية السابقة ، ولم يخطر بذهن عبد القاهر الزعم بأن ترابط الكلمات معناه إحداث ثورة فى المقولات النحوية . لقد كان ذلك وما يزال عسيرا . وليس من الصواب أو الشرف فى شئ أن نطالب باحثا ذكيا فى القرن الخامس بما عجز عنه الدارسون حتى القرن الرابع عشر الهجرى . ولنترك هذه الملاحظة إلى ملاحظة أخرى .

قد يبدو ترابط الكلمات أمرا يمليه العرف أو العادات اللغوية الشائعة فى المجتمع . وقد يقال إن الإنسان ينطق كما ينطق غيره ، وتسيطر عليه – إلى حد بعيد – عاطفة المحاكاة . قد يخيل إلينا أن تعلق الكلمات بعضها ببعض رهين بالعادات اللغوية التى يكتسبها الفرد من

الدوائر ذات السلطة فى المجتمع . لكن هذا الفرض قد يصدق على بعض الاستعمالات دون غيرها . وهذه هى نقطة البدء التى بدأ بها عبد القاهر بحثه . وبدا لعبد القاهر أن تعلق الكلمات بعضها ببعض يعبر عما كان يسميه باسم **الأفكار اللطيفة** . وكلمة **الأفكار اللطيفة** كانت تعنى – فيما نظن – ما تعنيه الآن كلمة فن . ولولا هذا التحديد لأمكن أن يدخل الزيغ على بعض المصطلحات المستعملة فى الكتاب . ليس هناك بأس فى أن نتصور أن كلمة الأفكار أو الفكرة أو الفهم الثاقب يراد بها صناعة الفن أو نفاذ الفنان ، ومن هنا نجد أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض جزء أساسى من البحث فى فن الشعر ، وأن النقد الأدبى ظل إلى القرن الخامس باعتراف عبد القاهر خاليا من التدقيقات أو التفصيلات المميزة التى نستطيع بواسطتها إلقاء الأضواء على الشعر من حيث هو لغة .

وبعبارة أخرى أدرك عبد القاهر أن هناك كلمات مبهمة مثل الحلى والألفاظ والتحسين ، وأن من الواجب اطراحها من أجل إقامة تفكير ناضج نستطيع بواسطته مواجهة الشعر . أدرك صاحب دلائل الإعجاز أن النقد العربى محتاج إلى فلسفة لغوية نابعة من الشعر ، وأدرك أن السبيل إلى ذلك هو إعادة النظر فى التراث النحوى ، ومحاولة التمييز بين مستويات اللغة المختلفة وإقامة الفواصل بين ارتباطات الكلمات التى تبدو محاكاة وتقليدا للعرف وارتباطات الكلمات التى تبدو بلاغة أو شعراً .

وكان الباحثون الذين جاءوا بعد عبد القاهر يقرءون عبد القاهر فى إمعان ، ومن ملاحظاتهم التى تستحق الانتباه فى هذا الشأن أن ارتباطات الكلمات فى أى مجال يصح أن تعتبر مادة فن أو شعر ، ومن أقوالهم غير الشائعة أن النظرة إلى الكلام باعتباره نحوا أو بلاغة نظرة اعتبارية .

وفى جملة أخرى نستطيع أن نشرح هذا بأن نقول إن متقدمى الباحثين رأوا أن من الممكن البحث فى كل نظام لغوى يوصف لأول وهلة بأنه من قبيل العرف السائد أو العادات اللغوية المتبعة ، أى أن فى كل ما نقول من كلام عادى توجد بذور الفن . لكن هذه البذور يجب أن نلاحظ صلتها الشديدة بما نسميه باسم النحو ؛ فالدراسة النحوية فى مجال الشعر متميزة بالضرورة عن الدراسة النحوية فى مجالات أخرى . ومن هنا يجب أن نلاحظ أنه فى داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وكذلك يكمن فى بنية العبارة نفسها احتمالات نحوية ، والاحتمالات النحوية تفتح الباب أمام أساليب متنوعة . وفكرة الأساليب من هذه الناحية وثيقة الصلة بالنظام النحوى الذى يمكن افتراضه . ويمكن أن ندعى أن الباحثين المتقدمين فطنوا منذ وقت بعيد إلى أن النحو وثيق الصلة بكل تبصرة حقيقية بما نسميه الخبرات الأسلوبية . وقد عاشت الخبرات الأسلوبية فى عقول (الأدباء) غامضة لا ينالها الوضوح ولا يعتريها التحديد . وفى أكثر كتب النقد الأدبى عبارات تدل على انطباعات مبهمة لا تفيد شيئا فى توضيح النشاط اللغوى ، حتى إذا نمت الدراسة النحوية أمكن التساؤل من خلالها عن موضوع الأساليب . وما يزال هذا التساؤل محتاجا إلى مزيد من النمو ، ولم يكد أحد فى اللغة العربية يرسى الدعائم البسيطة أو ينمى البذور الأولى التى أنبتها المعنيون بالنحو العربى وصلته بالشعر .

علينا إذن أن نتأمل أكثر من مرة فى موضوع الاحتمالات النحوية . إنه ليس نشاطا إعرابيا فحسب ولكنه مدخل مهم للخبرة بلغة الشعراء . وهذه مسألة جديرة بالاهتمام . كيف يكون النحو جزءا أساسيا من فقه الشعر أو دراسة الأدب . ولنعد بالذاكرة إلى بعض ما صنعه عبد القاهر فى دلائل الاعجاز . يقول عبد القاهر إن أهبة النحو الكبرى لا تتضح أمام كثير من الباحثين الذين ينظرون إلى النحو ومشكلاته نظرة قد يشوبها الاستخفاف ، ومن الباحثين من يرى فى الاحتمالات النحوية عبثا يجب التخفف منه ، ولكن قليلا من الباحثين هم الذين يلتفتون بعناية إلى تأثير الاحتمالات النحوية فى بنية المعنى . والمتفلسفون من النحاة يتحدثون عن التوتر الذى يمكن أن ينشأ بين صناعة الإعراب من ناحية وشرح المعنى من ناحية ثانية . **وهذا الحديث يعنى أن صناعة الإعراب ذاتها محتاجة إلى تعديل غير قليل . ولكننا لا نستطيع أن نتجاهل بعض ما فى التراث من اهتمام يجعل أو يحاول أن يجعل الدراسة الأدبية ذات طابع لغوى حقيق .**

جاء عبد القاهر فكتب كتابا خلاصته : إذا أريد لدراسة الأدب أن تبلغ درجة من النضج فلابد من إقامة رابطة بينها وبين المسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات . من النحو يمكن أن ينشأ فصل مهم فى علم الأدب . هذه هى القضية البسيطة الخطيرة التى يرفع لواءها باحث ذكى فى القرن الخامس . من التأمل فى الاحتمالات النحوية يمكن أن يفتح الباب أمام خبرة أقوى بالشعر . ولن نستطيع أن نفهم الشعر فى رأى عبد القاهر ما لم نستطع أن نحول دراسة النحو بحيث تفيدنا فى توضيح لغة الشعر التى ظلت توصف وصفا مبهما فى الكتابين العظيمين اللذين كتبهما الآمدى والقاضى الجرجانى . كان الآمدى والجرجانى يتحدثان عن قوة الألفاظ ، وما من ناقد تعرض للشعر دون أن يفطن إلى هذه الخاصية ، لكن قوة الألفاظ ظلت عبارة مبهمة أو بابا مغلقا ؛ فكيف يمكن أن نعرف ما نسميه باسم قوة الألفاظ وفاعليتها ؟ لابد لنا أن نستعين بالنحو الذى هو روح اللغة ونظامها . ونظام اللغة العربية فى داخل الشعر مختلف عن نظام العربية فى النثر . ونظام العربية فى الشعر والنثر يختلف باختلاف المدارس أو الاتجاهات أو العصور الفنية .

ماذا يكون نظام اللغة العربية أو قوامها بمعزل عن النحو ؟ هذا هو السؤال الذى دعا إليه عبد القاهر . وهكذا كانت البلاغة خبرة متسامية بالنحو . فاذا وجدت الناس يشرحون نصوص الشعر ويقلبون عقولهم فيه دون احتكام إلى أنظمة نحوية فعالة فمن الممكن أن تنصرف عما يصنعون أو أن تشك فى قيمة النتائج التى يمكن الوصول إليها .

وفى كثير من الأحيان تكون إثارة القضايا المهمة أوضح من العناية بتطبيقاتها . ولم يكن من المعقول أن يبلغ عبد القاهر فى توضيح هذه القضايا مبلغا بعيدا فى معظم الأحيان ، ولكن عبد القاهر واضح كل الوضوح فى عنايته بالموازنة بين الأنظمة النحوية المتباينة .

إن مستويات اللغة لا تتضح فى خارج الفوارق فى الاستعمالات النحوية . ومن هذه الناحية غزا عبد القاهر الشعر وفى عقله إيمان راسخ

بأن الفهم الأدبى ظل إلى عهده أمانى مبهمة لأنها لا تحسن البحث عن الأدوات ، ومن أهم هذه الأدوات النحو ؛ فالنحو ليس موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ أو يرون الصواب رأيا واحدا ، النحو مشغلة الفنانين والشعراء . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو أو هم الذين يبدعون النحو ؛ فالنحو إبداع . وقضية الإبداع فى النحو كانت غريبة إلى حد ما على أذهان الباحثين قبل عبد القاهر . النحو إذن جزء أساسى من ذكاء الشاعر وفطنته وروعته ، وليس جانبا خارجيا ولا طلاء يطلى به المعنى . النحو جزء أساسى مما نسميه نشاط الكلمات فى الشعر . فإذا كان نشاط الكلمات فعالا ومبدعا فمن الممكن أن نقول إن الشعراء يتخلون عن أنظمة نحوية كثيرة ممكنة ويصعدون إلى نظام نحوى لا يمكن الغض منه مادمنا حريصين على أن نقرأ الشعر قراءة دقيقة .

هناك عبارات بالغة الروعة فى هذا الكتاب،يقول المؤلف : إن عامة القراء يقرءون الشعر فيسلكونه فى ألفاظ كالغزل والهجاء ، ولكنهم لا ينظرون إليه نظر النحو المبدع . كان عبد القاهر يرى فى أنظمة الكلمات ونسقها النحوى زخارف . والزخارف ملتقى الوحدة والتنوع . كان يرى أن أنظمة الشعراء فى النحو تذكره بما يصنع الفنانون فى النقش والزخرفة وتوزيع الألوان والمسافات وما إلى ذلك . وهذه كلها مقارنات تدل على أن عبد القاهر كان بصيرا بموضوع الابداع النحوى .

وهكذا نجد قضية دلائل الإعجاز أكثر القضايا خطراً فى تاريخ دراسة اللغة العربية . كتاب دلائل الإعجاز موضوعه بلاغة القرآن والسبيل إليها . وكان عبد القاهر يقرأ هذه البلاغة قراءة متفحصة ، وكان يقر وصف بلاغة القرآن بأنها بلاغة عربية . هذا الوصف دليل عنده على أن تعمق دراسة القرآن الكريم من الناحية الأدبية لا يمكن أن ينفصل عن إقامة دراسة نحوية صالحة لمواجهة القرآن الكريم . كان عبد القاهر على مرمى خطوات قصار من الزعم بأن القرآن الكريم بوصفه كتابا أدبيا أبدع فى ذات النحو ، وخلق أنظمة خاصة به ، وسلك إلى المعانى طرائق نحوية لم يكن للأدب بها عهد واضح ؛ فعربية البلاغة القرآنية تعنى عنده بالضرورة ما أفادت اللغة العربية على يد القرآن العظيم من خلق أو إبداع [1] .

فاللغة العربية أو النحو العربى فى القرآن الكريم ليس هو ذلك النحو الذى يستعمله شاعر من الشعراء . ربما يقال إن عبد القاهر لا يقول صراحة إن لكل شاعر نظاما نحوياً أو منطقة من مناطق الإبداع النحوى ، ولكن المتأمل فى ثنايا الكتاب وتفصيلاته يمكن أن يرى دون مبالغة أن القرآن الكريم بوصفه أكبر كتاب فى اللغة العربية أضاف إمكانيات إلى النحو . واستحدث طرائق فى الربط بين العبارات ، وخلق مدلولات للصيغ من أجل الوفاء بأغراض خاصة .

وهكذا كانت الصيغ والتراكيب ــ كما زعمنا من قبل ــ شديدة الالتحام بأهداف الأدباء الكبرى أو فلسفاتهم . وتبين لعبد القاهر أنه إذا أريد بحث المعنى الكلى أو الجزئى دون نظر إلى النحو او التراكيب من حيث هى فعالة فى تشكيل ذلك المعنى فقد ضللنا السبيل . وهذا واضح حينما يتناول المؤلف العلاقة التى يصورها القرآن الكريم بين الرسول عليه السلام والمجتمع العربى ثم المجتمع الإنسانى ، والعلاقات المختلفة التى يصورها بين ذات الله سبحانه من ناحية والرسول عليه السلام من ناحية ثانية . لقد ظلت هذه العلاقات تبحث بمعزل عن الصيغ ، وظلت ظنونا لا علاقة لها واضحة بلغة القرآن الكريم والصيغة التى التفت إليها عبد القاهر وكان يسميها أحيانا باسم القصر . ومن خلال استعمال تراكيب معنية تبين لعبد القاهر ضرورة مراجعة مسائل خطيرة وحساسة من مثل هذه المسائل التى أشير إليها . وكانت عبارة قرآنية من مثل «إن أنت إلا نذير» وعبارات أخرى مشابهة موضوع تأمل ضخم فى كتاب «دلائل الإعجاز» ومن الغريب حقا أن عبد القاهر ذهب إلى أن العلاقات المهمة فى داخل القرآن الكريم تصورها وتخلقها أدوات وتراكيب ترى لها نظائر من حيث الشكل فى أماكن أخرى من اللغة ، ولكن هذه التراكيب حينما تستعمل فى القرآن الكريم تكتسب أو تومئ إلى مدلولات خاصة به . وهكذا كانت طبيعة الخطاب طبيعة لغوية نحوية .

وهكذا وجد عبد القاهر فى أماكن كثيرة أن البلاغة القرآنية لن تتضح اتضاحا كاملا إلا إذا أقيمت أسس للدراسة تبدأ من النحو فى خارج العمل الأدبى ثم تنتهى إلى النحو فى داخله . وبعبارة أخرى حديثة تبين لعبد القاهر أن الانفصال بين الدراسة اللغوية والدراسة الأدبية انفصال قد يجنى على كلتيهما . فاذا بلغت الدراسة اللغوية نضجها عطفت على الأدب وما يستحدثه فى مجال الأساليب وإذا أريد لدراسة الأدب أن تنجو من الكلمات المبهمة والعبارات المرسلة والانطباعات الشخصية فلابد أن نقيم بناءها على أساس من درس اللغة . وبعبارة أخرى إن اللغة أنظمة يعطى بعضها بعضا ، ولابد أن نعرف ما يعطيه الأدب للنحو ، ولابد أن نعرف من وجه آخر ما يمكن أن يعطيه النحو للأدب .

هذه أحلام رجل عاش فى القرن الخامس الهجرى . وكان الأستاذ العقاد رحمه الله يقـول : إن أفق دلائل الإعجاز أفق فريد فى بابه لم يسبقه أحد ، فاذا رأينا تطور الدراسات الأدبية واللغوية وتداخلها معا ، وإقامة الدراسات الأدبية على عمد نحوية خاصة فلابد لنا أن نعود بذاكرة الوفاء إلى باحث عظيم . وكل باحث عظيم يحمل فى جنبه من الأحلام أضعاف ما يحققه من أفكار .

وليس أمامنا الآن إلا أن نتابع الكتاب فى بعض نماذجه حتى نعرف شيئاً عمليا عن الأسس العقلية التى قام عليها [2] . وقد اهتم الكتاب بوجه خاص بحذف الكلمات . وبدأ المؤلف يتتبع بعض الأمثلة التى وردت فى كتاب سيبويه . وكان سيبويه فيما يخيل إلى عبد القاهر لا يميز بين نحو الشعر وغيره من نظم اللغة أو أنحائها .

وهذه هى الملاحظة الأساسية ؛ فقد كان النحو العربى لا يميز بين الشعر وغيره على حين كان الشعر طاقة خاصة يجب ألا يلتبس نشاطها بأبنية أخرى ذات طابع عملى أو إخبارى . والواقع أن بناء النظام النحوى فى اللغة العربية على الشعر أساء إلى النحو والشعر جميعا . فقد خيل إلينا أن للعربية نظاما واحداً ثم خلطنا بين نشاط الشعر وغيره من أنماط اللغة الأخرى.بدأ عبد القاهر فذكر بيتين أوردهما سيبويه :

اعتاد قلبك من ليلى عوائده
وهاج أهواءك المكنونة الطلل

ربـــــع قـــواء أذاع المعصرات بـــــه
وكـــل حيران ســـارٍ مـــاؤه خضـــل

كان سيبويه يقول فى هذا البيت الثانى على الخصوص أراد :

ذاك ربع أو هو ربع .

ثم أورد قولا آخر :

هل تعرف اليوم رسم الدار والطللا
كما عـرفت بجفن الصيـقـل الخللا
دار لمروة إذ أهلى وأهـلـهـم
بالكـانسيـة نـرعى اللـهو والغزلا

كأنه قال (تلك دار) يردف عبد القاهر ذلك قائلا : قال شيخنا ــ رحمه الله ــ ولم يحمل البيت الأول على أن الربع بدل من الطلل لأن الربع أكثر من الطلل ، والشئ يبدل مما هو مثله أو أكثر منه ، فأما أن يبدل الشئ من أقل منه ففاسد لا يتصور . ومغزى هذا كله أن النحاة يعنيهم من هذا الوجه تقرير طبيعة البدل ، ثم لا يضيرهم التسوية بين الشعر وغير الشعر ، فسواء عندهم أكان الشاهد الذى يستخدم هذا البيت أم ذاك النثر ، كل ما يعنيهم من الأمر هو ضرورة تقدير مبتدأ إذ لا يصح الالتجاء إلى البدل .

ومن هنا بدأ عبد القاهر تفكيره ، وتبين له أن النحاة وقفوا عند شعر كثير يستحق أن يفرد بالعناية ، وأن يدرس دراسة أدبية .. صحيح أن الناحية الإعرابية قد تكون ذات منطق خاص بها ، ولكن عبد القاهر تبين له أن ما يمكن أن يسمى حذفا فى مثل هذه الأبيات ليس مرجعه إلى ضرورة نظرية ، وإنما مرجعه إلى شئ آخر تماما أقرب إلى الحرية والعطاء والإفادة .

وبعبارة أخرى يقوم الكتاب على افتراض أساسى هو ضرورة التمييز بين مستويات اللغة ثم يقوم على افتراض أن النشاط النحوى فى الشعر ليس ضرباً من المتابعة الجوفاء ولا هو نظام أعمى خال من الدلالات ، ولا هو أيضا ضرورة اقتضتها العادة اللغوية ، وإنما النظام النحوى أو الحذف هنا حذف ذو دلالة ، وهو نمط من الإفادة والإفصاح ينبغى ألا يهمل بحال ما .

وراح عبد القاهر يتذكر أبياتا غير قليلة وردت فى ذكر الديار ، وتبين له أن الشعراء يقصدون بين وقت وآخر إلى نمط من الحذف إذا أريدت الإشارة إلى الديار . هناك إذن نوع من المفارقة بين أمرين اثنين أحدهما الإشارة من ناحية والثانى هو الحذف أو الغيبة من ناحية أخرى .

وكان عبد القاهر يرى أن مثل هذا الموضوع من الأهمية بمكان ، فلم يكن مشغولا بطائفة من القضايا الإخبارية عن الشعراء الذين تركوا أحباءهم وديارهم ، ولم يكن مشغولا بضرب من الانطباعات عن الحب وما يصنع بالنفوس ، ولم يكن مشغولا بايراد ألفاظ عذبة من شأنها أن ترغبك فى قراءة الأبيات ترغيبا عاما ، ولكنه كان يرى أن قضية الأطلال هى قضية نظام لغوى قد يقوم على الحذف كما يقوم على ظواهر أخرى . ولكنه على كل حال تخير ظاهرة سماها باسم خاص ، وأفردها بالعناية ثم زعم فى تواضع جم أن قضية الأطلال لا يمكن أن تدرس بمعزل عن بعض الكلمات الأخرى التى تحذف ، وربما كان من حقها أن تذكر لو كان المستوى اللغوى شيئا آخر غير الشعر .

وليست هذه الملاحظة بالشئ الهين فى تاريخ الثقافة الأدبية فى اللغة العربية ، ولأول مرة تقريبا يرى مؤلف أن ما يجب أن يشغل قارئ الأدب هو اللغة والبنية النحوية أما القصص الذى يتناقله القراء والأخباريون وما صنع الهوى بالنفوس فكل هذا شئ عرضى ينبغى ألا يرهق البحث أو يصرفه عما هو أولى وأهم .

كان عبد القاهر يدرك إدراكا ما أن مسائل الأطلال هى مسائل كلمات محذوفة أريد بها إثارة الدهشة والإحساس السحرى . وكلمتا الدهشة والسحر كلمتان غنيتان لا تخلوان من تحديد ولا تخلوان من فائدة فى هذا المجال ، فدهشة الشعراء تعنى فى المقام الأول أنهم يواجهون عالما سحريا متميزاً من الواقع . والغريب أن عبد القاهر كان يرى أيضاً أن عالم الأطلال من خلال كلمات محذوفة هو عالم من الصمت الذى تمتزج به ــ كما قلنا الآن ــ الدهشة والعجب والسحر أيضا . كل هذه الآثار مرتبطة بكلمات محذوفة . لقد كان النحو ذا يد حينما دلّنا على استحالة الاعتراف بالبدل ، ولكنه قصر عن أن يبلغ بنا ما يريده الشعر لأن النحاة أرادوا بزعمهم إقامة نظام واحد يشمل كل جانب من اللغة ، ومن هنا دب القصور فى أعمالهم ، حتى إذا جاء عبد القاهر رأى أن الشعر لا يقسم بحسب موضوعات تؤخذ من خارجه وإنما يقسم بحسب أنظمته اللغوية . وراح بين وقت وآخر لا تخدعه كلمات وعناوين مثل : بكاء الأطلال والقمر والمديح ، وإنما مشغلته الأساسية هذه الأنظمة الخافية التى يمكن الاستدلال المبدئى عليها حين نقارن بين الشعر والعبارة النثرية أو حين نقارن بين المستوى الأدبى والمستوى الإخبارى ؛ فى هذه المقارنة يتبين لنا أننا نثبت أكثر مما فعل الشعراء ، ونستطرد إلى أشياء تركها الشعراء عمدا ، حينئذ قد نبدأ مبحثا خاصاً قوامه الكلمات التى آثر الشاعر أن يومئ إليها ، ومنذ القدم كان بعض الصوفية يرون أن ذكر الأشياء أقل شأنا من إخفائها ، وكانوا يرون أن إبقاء الدلالات على مبعدة ظاهرية من الكاتب والقارئ أمر يخلط الوضوح بأنوار الغموض إذا صحّت هذه المفارقة ، وكانوا يرون فى هذا الصنيع ما يسمونه صراحة فى بعض الأحيان باسم الفرح . هذا اللفظ الأخير هو أشد ملاءمة للتعلق الوجدانى بالله ، وقد تجنبه عبد القاهر تجنبا لا يخلو من مغزى ، وآثر دونه لفظ الإدهاش وعاد إلى لفظ السحر . فالشاعر الباحث عن الأطلال ليس صوفيا متعلقا بالله .

ومهما يكن فقد ارتبط البحث بعاطفة الدهشة والإحساس السحرى . ذلك الإحساس من خلال كلمات محذوفة فى شعر الأطلال فرض من أكثر الفروض إغراء وفاعلية لو أخذنا نمد من أطراف الكلمات المحذوفة . إذن لتبين لنا أن عالم الدهشة الذى هو نقيض البلى عالم لا يتفتح أمامنا إلا إذا عرفنا مجمل المناطق التى أراد الشاعر أن يظل على مسافة منها .

والشعراء لا يعبّرون فحسب من خلال الكلمات التى يؤثرونها ؛ فالكلمات التى يؤثرونها تأخذ أهميتها من كلمات أخرى تعتمد عليها اعتمادا يحتاج إلى بيان . وربما أدى حذف الكلمات فى موضوع الأطلال أحيانا وظيفة أشبه بالنداء وإقامة الحوار ، ولكنه قد يؤدى فى سياقات أخرى وظيفة مناقضة إلى حد ما . وربما ادى فى سياق واحد إلى تاليف مزاج يجتمع فيه الغيبة والحضور ، الوحدة والاثنينية ، الصمت والحديث ، النداء والرجوع إلى الذات ، على أن هذا سوف يسوقنا إلى استطراد غير مرغوب فيه . حسبنا الآن أن نقول إن التأويل النحوى الذى يبنى على نظام نثرى يفيد فائدة غير مباشرة فى تبين الخصائص التى يقوم عليها نظام التعبير فى الشعر . وكان عبد القاهر شديد الاعجاب ببيت أورده سيبويه فى كتابه :

ديارمية إذ مى تساعفنا
ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

كان كل ما يعنى سيبويه أن يقول إن نصب الديار هنا على إضمار فعل كأنه قال اذكر ديار مية . هذا النمط من التأويل مهما يقل ضده فهو باب قد يؤدى إلى باب آخر من شرح الشعر على نحو ما أشرنا فى الأسطر السابقة . وهكذا نجد أنماطاً من الأبيات حول الديار يشبه بعضهابعضا من حيث أنها تعتمد جميعا على حاسة الحذف ، تلك الحاسة التى تجعل الديار موضوعا سحريا قابلا للحوار وقابلا فى الوقت نفسه لإثارة الإحساس بتراجع الذات . وليس هذا الحذف إذن نمطا من الحلى أو الزينة ، ولا بتجنب الشاعر فحسب ، كما يقول بعض الدارسين ، الكلمات التى يمكن الاستغناء عنها ، وإنما يبنى بناء فكريا خاصاً من خلال اللغة . وبينما يبدو الطلل شاخصا أمامك إذا به يبدو من خلال كلمات محذوفة غائبا عنك . وقد يستنتج من ذلك ــ من الناحية النظرية ــ أن البنية النحوية السطحية صالحة للمقارنة مع البنية النحوية العميقة التى يعتمد عليها الشاعر . ومن خلال ما يتبدى بين هاتين البنيتين تتضح وجوه للدلالة .

ربما يبدو الكتاب فى بعض قراءاته المتعاطفة غنيا بالأمثلة التى يدل اختيارها على حساسية واضحة بلغة الشعر وقدراته النحوية إن صح هذا التعبير ، وقد تكون التأويلات التى اقترحها عبد القاهر أمام بعض الشعر أقل شأنا ، ولكن يظل الشعر نفسه فياضا بالدلالة ، يؤدى لا محالة إلى التنبيه إلى أهمية الأنظمة اللغوية المنتقاة . ويمكن أن نستدل على ذلك بمثل ساقه من قول عمرو بن معد يكرب .

فلو أن قومى أنطقتنى رماحهم
نطقت ، ولكن الرماح أجرّت

(أجرت : قطعت اللسان عن القول لأنها لم تفعل شيئا يستحق المدح) .

هنا يقول عبد القاهر : إن الفعل له مفعول فى البنية السطحية ولكنك تطرح هذا المفعول وتتناساه ، أو تدعه ــ فيما يقول ــ يلزم ضمير النفس لأنك مشغول بأن توفر العناية باثبات الفعل للفاعل ، وتخلص له العناية . وأجرت فعل متعد يحتاج إلى ضمير ليس من الضرورى أن يكون ضمير المتكلم وحده .

وبعبارة أخرى يقارن عبد القاهر بين البنية النحوية السطحية أو النثرية والاستعمال النحوى الخاص أو العميق فى الشعر . ومن خلال هذه المقارنة تتضح اوجه من شرح الشعر لا يمكن الغض من شانها من حيث المبدأ . وكم من منطقة فنية لا يتبدى غناها إلا من هذا السبيل .

وربما كان المرء يشعر بأن عبارة مثل التوفر على إثبات الفعل عبارة مجملة تحتاج إلى شئ من التفصيل . ولكن عبد القاهر صريح إلى حد بعيد فى أن الشعر قد يحتاج إلى التغاضى عن شئ غير قليل من مقومات الأنظمة السطحية للغة فى سبيل التوصل إلى شئ قد يعـز الوصول إليه .

ومن الواضح أيضا أن إجرار الرماح ــ على حد تعبير الشاعر ــ قد خلص له من المعنى ما لم يكن متوفرا لو اتبعت الأنظمة السطحية التى تقتضى أن يكون للفعل المتعدى مفعول به . ففى الأنظمة السطحية يتمّ المفعول به الفعل المتعدى ، ولكن من خلال الشعر قد يكون هذا أمرا غير مرغوب فيه ، وقد يضللنا عما يريده الشاعر . ومن أجل ذلك يصبح معنى الفعل فى بنية الشعر الحية مختلفا عن معناه فى الأبنية السطحية التى لا تتنافس فيها العناصر تنافساً واضحاً . وبعبارة أخرى يصبح ما هو ضرورى نثراً أمراً مستغنى عنه وعائقاً . ويتحرر الشاعر من الالتباس بين الفعل وبعض متعلقاته ، وربما بدت الرماح من خلال هذا النوع من النظر شيئا آخر غير الذى كان فى البنية السطحية المقابلة ، شيئاً أقرب إلى الأسطورة .

وربما يصح لنا أن نتأمل أكثر من ذلك فى مثل آخر : يقول تعالى : « **ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ، ووجد من دونهم امرأتين تذودان** ، **قال ما خطبكما قالتا لا نسق حتى يصدر** الرعاء ، وأبونا شيخ كبير ، **فسق لهما ثم تولى إلى الظل** » .

ففى هذا السياق بدا عبد القاهر حريصا على توضيح ما كان يراه ولاء للفعل . وبدا له أن البنية السطحية عائق يعوق دون بلوغ المعنى ، وربما خطر له أن يستعمل ألفاظا مثل الروعة والحسن ليعبر تعبيرا انفعاليا صريحا عن القيمة . ومسألة الإخلاص للفعل ــ هنا ــ قد ترتبط بحياء هاتين الفتاتين ، ولكنه ارتباط خفى بحيث يصبح الصراع أوضح بين أمة من الناس من ناحية وفتاتين تحاولان السقى من ناحية ثانية .

وهكذا نجد أن البنية السطحية تدخل عناصر إضافية أو تقوم على نظام من التوسع «الثرثرة» . والواقع أن هذا الأسلوب من البحث قد يفتح الباب أمام شرح دقيق صعب لأنماط لغوية تجافى الشعر كالقصة ، ولكن هذه الإشارة ينبغى ألا تخرج بنا عن القصد الأساسى من هذا المقال . وقد يخرج قارئ دلائل الإعجاز بنتيجة واضحة هى أن الأبنية السطحية هى أبنية ضارة أو غير حقيقية بالقياس إلى عالم الشعر . فالشعر يخالف بين نظامه والأنظمة السطحية على حين تعود هذه الأنظمة السطحية ذات شأن آخر إذا كنا بصدد بحث لغويات القصة . والملاحظة الأساسية هى أن الشعر ضرب من العلاقات لا يتوفر فى خارجه ، وأن الأبنية السطحية تؤدى وظائف الخروج من عالم الشعر . ولا شك أن الإنسان محتاج إلى أن يضع قدميه فى زورقين . لكن هذه مسألة أخرى . وأمور الشعر ــ على

كل حال ـ لا تستغنى عن المفارقة بين الأنظمة السطحية وحرية الشاعر أو عالمه الخاص .

ومن الممكن أن نتم هذه الملاحظات بوقفة أخرى عند أبيات أعجب بها عبد القاهر :

تناس طلاب العامرية إذ نأت
بأسجح[أ] مرقال الضحى[ب] قلق الضفر[ج]
إذا ما أحسته الأفاعى تحيزت[د]
شواة الأفاعى من مثلمة سمر[هـ]
تجوب له الظلماء عين كأنها
زجاجة شرب غير ملآى ولا صفر

بدأت هذه الأبيات بذلك الفعل الطلبى الذى لا يمكن أن يستبين معناه إلا من خلال مقارنته بسائر الأفعال الطلبية التى تستعمل فى مثل هذا المقام ، وبخاصة ذلك الفعل الطلبى المشهور الذى يدعو فيه الشاعر صاحبيه إلى الوقوف على الديار . فالفعل الطلبى طورا يسند إلى ألف الاثنين وطورا يسند إلى مخاطبة واحد على نحو ما نرى هنا . وهناك فرق واضح بين أن يطلب المرء شيئا إلى صاحبين وأن يطلب شيئا آخر إلى نفسه . فسياق الفعل الطلبى سياق طويل ومعقد حقا فى الشعر العربى . فى بعض أجزائه يحتاج الشاعر إلى المجتمع أو صاحبين ، وفى بعض أجزائه يتناسى أو ينسى الصاحبين ، ويتحدث إلى نفسه . هذه مفارقة يجب أن يحسب لها حساب بين الحاجة إلى المجتمع من ناحية وإنكار الولاء للمجتمع من ناحية ثانية بحيث يخلص الشاعر إلى نفسه ، فاذا خلص إلى نفسه استعمل هذا الفعل الطلبى مرة أخرى .

ويبدو استعمال الفعل الطلبى ذا طابع مثالى ، ويبدو ضربا من معالجة الخيال . ومن الواضح أن المرء يحقق ما يستطيع ، فإذا لم يستطع تحقيق شئ ناداه أو دعاه إلى نفسه دعاء ، فالفعل الطلبى واضح فى الدلالة على ما يشبه العجز والقصور ومحاولة الثبات والرسوخ فى مجال يتعرض للتموج والاضطراب . وحينما يتحول الطلب من خطاب الاثنين إلى خطاب النفس المتحدثة ذاتها يتطور معنى السياق كله تطورا أساسيا ، ومن خلال هذا التطور والاستحالة يتبدى الفرق بين الأطلال من حيث هى نظام فوق الفرد أو مثالية تترفع على الأشخاص من ناحية وحاجات الفرد العاطفية إلى ذكريات تشغله عن حاجات المجتمع من ناحية أخرى .

هذا النوع من التأمل ليس أكثر من ملاحظات تنمو فى ظل الأسس التى حاول إقامتها عبد القاهر فى دلائل الإعجاز . فالفعل الطلبى هنا ـ كأية ظاهرة أخرى ـ لا ينشأ من فراغ ، وإنما يستحث أفعالا أخرى ، ويحاول أن يطرد منها ما يحتاج إلى مثل هذا الصنيع . وحينما نجد فعلين متقاربين أحدهما فعل طلبى موجه إلى الذات والآخر فعل مضى ومسند إلى العامرية يتبين لنا أن هذا الماضى الذى حدث أقوى رسوخا وأمعن فى باب الأسى ، وأبعد الأشياء عن التغير . وإذ ذاك يبدو الفعل الطلبى ضعيفاً أو محتاجا إلى الإشفاق . ذلك أن هذين الفعلين يتجاوران أو يتقاربان ، ويعبث أحد الفعلين بالآخر عبثا صريحاً .

ومن الممكن أن تقرأ الأبيات أكثر من مرة ، وأن يلاحظ القارئ كيف تحدث الشاعر عن الجمل . جعل الشاعر عالم الجمل مناقضا . وليس أدل على هذه المناقضة من الانتقال من المؤنث إلى المذكر ، والانتقال من التناسى إلى التذكر ، ومن الفعل الطلبى والماضى ، وكلاهما أدخل فى باب الفقد ، إلى عالم يختلط فيه الفعل الحاضر بضرب من الاستمرار والتعالى على الطلب والإحساس بالماضى معا .

أراد الشاعر أن يستغنى عن ذكر الجمل بصفاته ، والاستغناء عن الاسم بالصفات ليس من الأشياء اليسيرة ، قال فى البيت الأول (أسجح مرقال الضحى قلق الضفر) ثم قال فى البيت الثانى (مثلمة سمر) . وهذه الصفات تتعدد فتجعل هذا الجمل كائنات متنوعة لا كائنا واحدا . فانظر كيف يواجه الشاعر من خلال ما نسميه النحو أشياء يصعب الانتباه إليها من خارج النحو ، إن العامرية فرد واحد ، ولكن الشاعر إذا أراد أن يواجهها احتاج إلى وصف بعد وصف بعد ثالث . وهكذا نجد أن الجمل يوشك أن يكون أكثر من فرد ، وأن تعدد الصفات أو المواقف يراد من أجل مواجهة فرد واحد أو التغلب عليه إذا استطاع إلى ذلك سبيلا .

وقد يكون فى إطلاق لفظ الوصف الشائع فى النحو فجاجة وعقبة تحول دون إدراك ما يتمتع به الجمل من قوة حيوية تتطور بأرادته بواسطة الفعل والتصحيح والمثابرة . لفظ الوصف يحول دون تمثل المعاركة وإملاء الإرادة وطلب الخلاص من العوائق . لفظ الوصف عائق دون تمثل التطور الخلاق المتميز من الأساطير والأماثيل والمعجزات .

وهذا الضرب من التفكير شائع فى الشعر القديم ولكنه ظل مبهما لأن أمور النحو فى الشعر لا تتناول بما تستحق من الأناة ، وقد ظل الجمل بين الوضوح والخفاء ، وظلت العامرية أكثر إمعانا فى الخفاء ، واصبحت المثلمة السمر كائنات غريبة بفضل حذف هذا الذى نسميه ببساطة جارفة اسماً . وكان التنافس بين الوصف والاسم مقصورا ، فالاسم ثابت راكد جامد أو يكاد ولكن الوصف (أو الموقف) متطور متغير متنقل على الدوام من حال إلى حال . فالحركة والتغير إنما نشآ فى ظاهر الأمر لمواجهة العامرية . ولو لم نبدأ من نقطة نحوية كهذه لما استطعنا أن نفترض شيئا من الفروض عن العلاقة بين الحركة المتغيرة وقتا طويلا وذلك الفعل الطلبى المتعلق بالعامرية .

ومع ذلك فإن البيت الثالث استوقف عبد القاهر وأشاد به إشادة صريحة . إننا نقول إن الشاعر يصف جملاً يريد أن يهتدى بنور عينه فى الظلماء ، ولولاها لكانت الظلماء حاجزا لا يجد لنفسه منه سبيلا ـ ولكننا نعود فنقدر أن الحركة المتعلقة بالضحى والضمور القلق فى البيت الأول حركة تسعى فى الظلماء ، وتبدو والعين جزءا ينافس الجمل كله ، ويبدو الجمل كالذى يتوارى ليفسح للعين مكانا ، وهذا الصنيع يعود فيجعل الجمل كائنا فوق الواقع ، فمنافسة الجزء للكل تعنى إعادة النظر فى مفهوم الكل نفسه .

(أ) الأسجح : الحسن المعتدل أو الرقيق المشفر .

(ب) مرقال الضحى : يسرع السير فى الضحى وهو وقت الحر .

(ج) الضفر : الحزام وقلقه من الصخور .

(د) يقول إذا مشى ليلا ، والأفاعى خارجة من جحورها ، وأحست به تحيزت جلودها أو انقبضت .

(هـ) المثلمة السمر : هى الأخفاف تلمها السير على الحجارة .

وهكذا نجد أن حركات الجمل ليست أشياء عضوية مادية وإنما تأخذ مأخذا آخر إذا قرأنا البيت الثالث . ومن العجيب فى منطق عبد القاهر الذى شغل الكتاب كله أن الشاعر جعل المثلمة السمر أشياء منكرة أو خافية ، وجعل العين التى تجوب الظلماء شيئا يوشك أن يكون خافيا . واستحالت الكلمات السابقة (المعرّفة) استحالة واضحة لا تخلو من مغزى ، واستحالت الكثرة إلى وحدة ، وبرقت علاقة حميمة خاطفة بين العين والظلماء . وبدت الظلماء قمة الضحى الذى سبقت الإشارة إليه .

من خلال ما نسميه النحو يسعى الشاعر إلى الإخفاء ولا يريد أن يختص حديثه بالنور والهدى والوضوح . ولأمر ما جعل هذه العين زجاجة لا هى بالمملوءة ولا هى بالفارغة . ومن أجل ذلك كله أصبحت أنساق النحو التى عددنا منها مظاهر فى خدمة شئ أروع من حركة الإبل الحقيقية ونوعا من المحاولة المطمئنة القلقة فى عالم غامض يروع الشاعر غموضه وحركته وتغيره . وربما كان هذا كله تعبيرا من المجاهدة التى بدأت بالتعلق بالعامرية ثم تسامى الشاعر عليها فى وثبات . وثب على هوى النفس المحدودة إلى متابعة حركة الوجود الأشمل فى ضحوته وظلمائه ، وقلقه ومدافعته . وثب الشاعر من المطالبة إلى الرؤية والتبصر ، وعفى على الرغبة فى الامتلاك الذى يوسع دائرة الذات متطلعا إلى عالم نشيط يعرف ولا يملك ، يخشى أكثر مما يحب . هذا النمط من التفكير هو طريق الشاعر فى الانتقال من الهوى إلى المعرفة ، من الذات إلى الآخر ، وهل كان نظام الكلمات بمعزل عن هذا كله ؟

وبعد : فلعلنا لا نغالى إذا قلنا على لسان عبد القاهر إن رسالة الشعر ذات طابع نحوى . إن الخاصة المميزة للقول أو صورته الباطنية هى النحو . ولكن علينا أن نعانى النحو معاناة تليق بوجودنا ، فالنحو مظهر الحركة المستمرة التى تمتاز بها العاطفة والإرادة والفعل ، وهو مظهر التوتر الذى يعنى قيام الضدين . وما قد يبدو من الناحية الشكلية إصرارا وثباتا قد يكتسى بفعل ذاتى ومصارعة . وما قد يسمى طلبا مستعليا قد يحمل آثار الاستسلام والبحث عن القوة والثقة من خلال القول ذاته . وكم من إضافة هى خيالات كاملة اخترعها الإنسان .

من خلال النحو والخروج على النحو يجانف الفنان منطق الشعور العادى ، ويشيع دلالات مجالية مستحدثة . ومن خلال النحو يمكن كشف الصياغة الباطنة وكشف ضرورة نسبية تتعلق بمجال معلوم لعمل فنى على حدة . وقد تتمثل هذه الضرورة فى صيغة محورية . على أن الصيغة المحورية هى فى الغالب بؤرة انصهار صيغ متعددة متشابهة ومتقابلة . وكان القدماء يشعرون بأن صيغة قفانبك مفتاح كثير من الشعر القديم . فاذا دققنا فى هذه الملاحظة الغامضة فى ضوء مبدأ الاختيارات الممكنة بدا أمامنا أفق واسع متشعب ويجب أن تبحث أمور الصيغ بحثا مفيداً[٣] ، فكل صيغة يراد بها مواجهة صيغ أخرى محتملة . والصراع قائم فى داخل كل نسق لغوى . وقد حان الوقت لتنمية نقد لغوى يكشف فى العمل الأدبى حياة صيغة وما يعترضها من العقبات . وقد يبدو هذا عسيرا لأن مقولات النحو العربى تبدو أحيانا مضللة ، ويرى كثيرون أن النحو العربى من حيث هو أداة تساعد على فهم نشاط اللغة يحتاج إلى معاودة عناء . والغاية من هذا العناء هى كشف أعمق لحياة اللغة وانكساراتها داخل العمل الفنى ، وتصحيح الخبرة بحركة تفكيرنا ووجداننا .

● هوامش

(١) ميز عبد القاهر بين لغة القرآن وبعض مستويات العربية المعاصرة له . ولا شك أن هذا التمييز كان رد فعل لاتجاه المعتزلة نحو إرجاع القرآن الكريم إلى مسير اللغة العربية بوجه عام . ولقى هذا الاتجاه ترحيبا من الشراح مع الأسف ، وتجاهل الجميع تقريبا ـ إيحاءات عبد القاهر بضرورة البحث عن فوارق دقيقة بين لغة القرآن الكريم ولغة الأعراب من ناحية ولغة الثقافة فى بعض البيئات من ناحية ثانية ـ حقا إن بعض الدارسين يذهب ـ صراحة ـ بعد عبد القاهر ـ إلى أن القرآن الكريم أكثر إلحاحاً على أنماط تعبيرية يسيطر عليها الحذق بدرجة لا مثيل لها فى اللغة المعاصرة له . ولكن ظل هذا كله حديثاً عاماً لا تفصيل فيه ، ولا يحاول أحد بداهة ـ استخراج مغزى روحى خاص .

ولكن هذا كله لا ينفى الحاجة إلى أن نؤكد ما يتضح فى دلائل الإعجاز من محاولة بعد محاولة لتمييز القرآن الكريم من سائر المستويات اللغوية . دلائل الإعجاز واضح فى الإشارة إلى ما يتمتع به القرآن الكريم من إشاعة التوتر فى جوانب كثيرة من عباراته . فضلاً عن أن هناك عبارات قليلة تدل على تميز القرآن الكريم فى طريقة الربط بين عباراته ومحاولة تشخيص هذا الربط فى داخل مصطلحات خاصة ربما لا توحى إلى أكثر القراء الآن بما ينبغى . ولكن القارئ قد يجد فى يسر محاولة عبد القاهر لبيان التعالى على التركيب العقلى أو المنطقى . ولا شك أن عبد القاهر كان يحارب إحالة البيان القرآنى إلى أنماط وأساليب يزهو بها عصر العقل والفلسفة .

(٢) ربما يحسن أن نضيف هنا ما يوشك أن يكون تفرقة بين التركيب المنطقى والتركيب فوق المنطقى . التركيب المنطقى فيما يقول بعض الباحثين وحيد الجهة مستقيم الحركة . لكن التركيب فوق المنطقى يبدو متعدد الجهة متناقضا فى الحركة . فعلاقة السببية فيما نسميه تعبيرا منطقيا تستحيل إلى علاقة من طراز آخر تصبح السببية فيه جانبا عرضيا يستغنى عنه ويتعالى عليه . من خلال إشارات عبد القاهر إلى بعض شعر بشار وتعليق بشار عليه ومن خلال ما قدمه عبد القاهر حين فرق بين هذا الشعر وترجمته العقلية نستطيع أن نلمح كيف يُخضعُ التعبيرُ العقلى جزءا لجزء آخر خضوعا مطلقا . وكيف يعتمد جزء على جزء اعتماداً صريحا . لكن العبارة الأدبية تحيل ما يُسمى سببا إلى صيحة وجودية أو كونية تدخل فيها حركة الإنسان الجزئية فى محاولة للانسجام الذى يتضح فيه التوتر . قد يقال إننا نترجم عبد القاهر وننقحه ونضيف إليه . وهذا صحيح . وليس للتراث بوجه عام وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصريا . والماضى الثقافى لا يعيش إلا فى هموم الحاضر .

(٣) والذين يصبرون على متابعة الكشاف قد يجدون مجالا رحبا لاكتشاف صيغ متكاملة ومتضافرة تدعم الإحساس بالغيب وتلغى الزمن ، وتعبث بحاسة التغير المستمرة . وتخلق ثباتا متحركا . وهناك على الخصوص إشارات صاحب الكشاف إلى مبدأ تداخل الأزمنة والأشخاص . وهى إشارات يجب أن تخرج من دائرة البلاغة بوصفها بحثا سطحياً أو شبه سطحى فى الصيغ إلى دائرة الأسلوبية الحديثة التى تعتمد على البحث فى تلاحم الصيغ والثقافة تلاحما وثيقاً بعد أن بذلت جهود كثيرة فى إلغاء مفهوم التحسين وإلغاء المواقف التقليدية المتمثلة فى المواضعة أو التوقيف والاصطلاح . تلك المواقف التى كان مبناها جميعا أن الفكر لا يصنع . اللغة وأن اللغة تصنع الفكر . ولكن من الواجب أن نلاحظ التضارب فى داخل الثقافة الأدبية العربية القديمة بين الفلسفة النظرية والمواقف العملية فضلاً عما فى هذه الفلسفة من نواحٍ متضاربة . على نحو ما أشرنا فى إجمال .

السيميوطيقا

مفاهيم وأبعاد

□ أمينة رشيد

«يعيش الإنسان محاطاً بنوعين من الأشياء : أحدهما يستعمل مباشرة ، دون أن يحل مكان شئ ، أو يحل شئ مكانه . إن الهواء الذى يتنفسه الإنسان ، الخبز الذى يأكله ، الحياة ، الحب ، الصحة أشياء لا تبادل . ولكن يحيط به من ناحية أخرى أشياء ذات دلالة اجتماعية ، وغير متصلة بشكل مباشر بصفتها الحسية .

يورى لوتمان : السيميوطيقا وعلم جمال السينما .

ظهرت «السيميوطيقا» (علم «العلامات» ، من اليونانية σημεῖον : علامة) فى الستينات بعد أن كان قد تنبأ بها قبل حوالى ٥٠ سنة من هذا الزمن اللغوى السويسرى «سوسير» والفيلسوف البرجماتى الامريكى «بيرس» ، رغم أن بعض علمائها يجدون لها أصولا أبعد فى الفكر اليونانى عند «الرواقيين» ، وفى لا هوتية العصور الوسطى المسيحية مثلا . وقد انتشر هذا الفرع من المعرفة بسرعة مذهلة ، فى بلاد أمريكا وأوربا الغربية ، وفى الاتحاد السوفيتى والبلاد الاشتراكية ، حيث توجد لها مدارس مهمة فى «تارتو» و «باريس» ، فى «لينتجراد» و «اوربينو» فى ألمانيا الشرقية وفى المجر . وقد تكونت **الجمعية العالمية للسيميوطيقا** فى باريس فى ١٩٦٩، وتصدر عن هذه الجمعية دورية فصلية تحت اسم **سيميوطيقا** ، تجمع هيئة تحريرها باحثين من أهم العواصم العلمية فى العالم : «جوليا كرستيفا» و «جان كلود كوكيه» من فرنسا ، و «أومبرتواكو» الإيطالى ، و «يورى لوتمان» السوفيتى ، وغيرهم الخ ... تحت رئاسة «سيبيوك» الأمريكى . وقد قدمت «السيميوطيقا» نفسها أيضا بصفة العالمية من حيث ما تشمله من فروع المعرفة ، وبالأصول العلمية التى تتأثر بها . «فالسيميوطيقا» مهتمة بدراسة الاتصال والدلالة عبر أنظمة العلامات فى علوم مختلفة وفى تطبيقاتها وممارساتها الحالية : فهى تتخصص فى الاتصال الآلى Cybernétique والاتصال الحيوانى Zoosémiotique وتصل إلى أكثر أنظمة الاتصال الإنسانى تعقيدا وتركيبا : لغة الأساطير واللغة الشعرية مثلا ، مستعملة فى هذه المجالات المختلفة علوم اللغويات و «الأنثروبولوجية» ، الرياضة والمنطق الرياضى ، والعلوم الطبيعية والاجتماعية ، والفلسفة ، وفلسفة اللغة بصفة خاصة .

كلمات لابد منها قبل السيميوطيقا :

ظهرت اتجاهات النقد الأدبى الحديث المختلفة كرد فعل لممارسات تاريخ الأدب التقليدية ، التى كانت تنحصر فى وصف كل ما هو متعلق بولادة العمل الأدبى وظروف نشأته ، متجاهلة فى نهاية الأمر العمل نفسه (إلا لإلقاء الأحكام التى كانت تتدرج حسب المدارس والأذواق من الانطباعية الى المعيارية الجمالية المقننة ، فى الكلسيكية مثلا) ، بل مغفلة تفسير العلاقة بين العمل وما يحيط به ، وكان التحليل العلمى لسلسلة الأسباب والمسببات يوضع دون فائدة حقيقة ، بل بضرر فى بعض

الأحيان ، يقول «بول ڤليرى» Paul Valéry فى دراسات أدبية : إن تاريخ حياة الشاعر كان فى الغالب مبررا «لعدم مواجهة الدراسة الدقيقة والعضوية للقصيدة» (١) .

ولذلك جاء رد الفعل المواجه لهذا كله باعتباره ظاهرة مطلوبة ، كما أنه ولد فى أوساط لم يكن ينفصل فيها النقاد عن الكتاب والفنانين ، فى جو حافل من التجارب الطليعية فى الأدب والفن ، والنقد معها ، ممثلة لتيارات ومجالات ابداعية مختلفة . وعلى هذا النحو ظهرت مدرسة الشكليين الروس فى العشرينيات ، فى سباق حى من صراعات التيارات كالحركة المستقبلية Futurisme ، والجبهة اليسارية LEV ورابطة الكتاب البروليتاريين VAPP بينما كانت تناقش فى فرنسا بيانات «السوريالية» ومحاولاتها (٢) الشعرية ، كما نشرت فى هذه الفترة ملاحظات وتأملات بعض الكتاب فى ممارستهم الإبداعية : «ملرميه» Mallermé ، و «أندريه جيد» André Gide ، و «مارسيل بروست» Marcel Proust و «بول ڤليرى» Paul Valéry (٣) .

وكان من أهم منجزات هذه التجارب ظهور مبدأ النظر إلى العمل الأدبى من الداخل فى خصوصيته ، وتحديد منهج لهذا النظر . وجاءت دراسات «الشكليين الروس» المختلفة والكثيرة كمحاولة جدية ، وجيدة فى بعض المجالات ـ الشعر مثلا ـ ، اتسمت بالعلمية (وإن لم تكن قد أسست علما ، بما فى العلم من قوانين ثابتة ومبادئ نظرية قد تحققت فى الواقع) لتحديد «الأدبية» La litterarité أى ما يجعل من العمل عملا أدبيا يتميز عن الفنون الكتابية الأخرى .

ولكن أدى هذا إلى النظر للعمل الأدبى كبنية مغلقة ومن ثم إلى تضييق إطار التحليل الشامل له ، مما عرض «الشكليين الروس» للنقد منذ البداية . وسرعان ما ظهرت ثلاثة اتجاهات تنقد المدرسة الشكلية ، لخصتها «جوليا كريستيفا» على النحو التالى :

(١) موقف «تروتسكى» التوفيق بين النظرة الشكلية وضرورة استكمالها بنظرة تاريخية ، اجتماعية .

(٢) موقف «سوسيولوجى» يرفض النظرة الشكلية بأكملها ليحل مكانها نظرة إلى الأدب كانعكاس ميكانيكى لقوى وعلاقات الانتاج ، متجاهلا الاستقلال النسبى للبنية الفوقية كما وضعته الماركسية اللينينية نفسها . وانتصر هذا الموقف خلال الفترة الستالينية .

(٣) موقف «باختين» ـ ومدرسته ـ الذى أخذ على عاتقه نقد الاتجاه الشكلى من الداخل لإعداد نظرية ماركسية جديدة للأدب ، مؤمنة بأن الأدب له أساس اقتصادى واجتماعى ، وأنه جزء من الأنظمة الدالة الايديولوجية ، مع الاعتراف باستقلال ما للبنية الفوقية ، وبخصوصية العمل الأدبى (٤)

وبينما كان الموقف الثانى ينتصر فى الاتحاد السوفيتى ، تحولت نظريات الشكليين إلى «بنائية» المدارس الأمريكية والأوربية فى النقد الأدبى ، وقد تأثر هذا الإتجاه بمدرسة براغ اللغويات البنائية و «بأنثروبولوجية» «ليفى ـ ستراوس» Lévy-Strauss ، مع فارق مهم مؤداه أن اللغويين والأنثروبولوجيين كانوا قد كونوا أدوات ومفاهيم علمية لتحليل موضوعاتهم .

ولكن بينما كانت مدرسة «الشكليين الروس» قد نشأت فى هذا الجو من الإبداع والممارسات التى وصفناها ، تظهر المدارس الغربية «البنائية» بعيدة عن تجارب الخلق الفنى والأدبى ، ومتسمة بالعقلية «التقنوقراطية» السائدة فى مجتمعاتها ، ومن هنا وصفها «هنرى لوڤيڤر» Henri Lefelvre باعتبارها تلك الفلسفة الجديدة التى يضعها ، بوعى أو بلا وعى ، «تقنقراطيو» الغرب من أجل تبرير أيديولوجيتهم الهادفة لتحويل العالم الى مجموعة تقنيات ، فارغة من الروح (٥) .

السيميوطيقا ، علم قديم وجديد :

الولادة الصعبة .

ازدهرت «السيميوطيقا» فى الستينيات كظاهرة عالمية ، كما ذكرنا ـ فى تيار «اللغويات البنائية» (رغم أنها ستتحول فيما بعد تحت تأثير «اللغويات التوليدية والتحويلية» ، ولكنها ظهرت منذ البداية متجنبة لأهم ثغرات «البنائية» مثل :

(١) الرؤية المغلقة للبنية الأدبية ، مما أدى إلى فصلها عن باقى الأنظمة الدالة والى انفصالها عن الثقافة التى تنتمى اليها .

(٢) فقدان عنصر المعنى ـ أو الدلالة ـ فى تحديد «البنائية» للوحدات الداخلة فى التصور الشكلى ، كنظام العلاقات الذى يتكون منه العمل الأدبى ، مما أدى إلى تصور الابداع الأدبى كمجموعة من الوصفات التقنية .

(٣) انفصال العمل الأدبى عن البناء الاجتماعى الذى يحدد كيانه ، ومن هنا جاء تحديد مفهوم العلامة Signe كشئ حسى ذى طابع اجتماعى ، مفهوما أساسيا للسيميوطيقا .

أ ـ التاريخ القريب : سوسير وبيرس

يعتبر «سوسير» ، اللغوى السويسرى و «بيرس» عالم المنطق البرجماتى الأمريكى الرائدين الأساسيين لعلم ما سمى أولا «بالسيميولوجية» بالفرنسية ، انطلاقا من تسمية دى سوسير ، و «بالسيميوطيقا» بالانجليزية ، انطلاقا من تسمية بيرس ، فى أوائل قرننا العشرين . وقد ظل الاسمان معا إلى أن اتحدا تحت اسم السيميوطيقا ، بقرار اتخذته «الجمعية العالمية للسيميوطيقا» ، التى انعقدت فى باريس (يناير ١٩٦٩) (٦) ، وان ظل البعض يستخدم الاسمين السابقين .

قال سوسير فى كتابه **دروس فى علم اللغة العام** متنبئا للعلم الجديد :

«ان اللغة نظام للعلامات ، يعبر عن الأفكار ، ومن ثم يمكن مقارنته بالكتابة ، بهجائية البكم والصم ، بالطقوس الرمزية ، بأشكال التأدب Politesse

بالإشارات الحربية ... الخ ، وهي ـ فقط ـ أهم هذه الأنظمة . ونستطيع إذن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات فى داخل الحياة الاجتماعية ، بحيث يشكل جزءا من علم النفس العام ندعوه بالسيمولوجية (من اليونانية semeion «علامة») . وسوف يعرفنا هذا العلم بما تتكون منه العلامات ، والقوانين التى تحكمها ، ومادام هذا العالم لم يوجد حتى الآن ، فلا يمكننا الحديث عن ماذا سيكون ولكن له الحق فى الوجود ، ومكانه محدد مسبقا ، وليست اللغويات الا جزءا من هذا العلم العام ، كما أن القوانين التى ستكشفها السيميولوجية ستطبق على اللغويات ، وهكذا سترتبط هذه الأخيرة بمجال محدد جدا ، فى مجموع الوقائع الإنسانية» (٧) .

وقال «بيرس» :

ان المنطق فى معناه العام ليس الا كلمة أخرى «لسيميوطيقا» كما أظن أننى سبق أن بينت . وهو مذهب شبه ضرورى أو شكلى للعلامات . واذ أصف المذهب باعتباره شبه ضرورى أو شكلى ، فأننى أعتقد أننا نستطيع أن نلاحظ خواص علامات ما ، كما نستطيع انطلاقا من ملاحظات جميلة عبر مجرى لا أرفض أن أسميه تجريدا ، أن نجد أنفسنا قد وصلنا الى أحكام لها ضرورة قصوى ، خاصة فيما يجب أن تكون عليه خواص العلامات التى يستعملها الذكاء العلمى . (٨)

وانطلاقا من هذين النصين ، قيل ان «سوسير» قدم الوظيفة الاجتماعية للعلامة «بينما ركز» «بيرس» على «الوظيفة المنطقية» (٩) .

ومن هنا تحدد «جان مارتينيه» ثلاثة اتجاهات للسيميولوجية ، اثنان متأثران بسوسير «مونان» ، و «بارت» ، والثالث متأثر «ببيرس» (مورس) . فمونان يدرس أنظمة العلامات من حيث الاتصال ، وبارت يدرسها من حيث الدلالة ، أما «مورس» فهو يركز على العلامة فى جميع استعمالاتها . وسوف نرى فيما بعد الفارق بين النظرة السوسيرية للعلامة ، والنظرة البيرسية :

ولكن رغم هذا التحديد ، فالعلم الجديد لم يزل غير دقيق الحدود والمعالم . ففيما بين «سوسير» وأول ممثلى السيميولوجية من بعده «هو رولان بارت» مضت خمسون عاما تقريبا ، ومع ذلك فإن «بارت» يقول : «إن العلم الجديد مازال غير محدد» (١٠) . ويفرق الباحثون بين سيميوطيقا تهتم بأنظمة اتصالات لغوية ، وانظمة غير لغوية : حيوانية Zoosemiotique وآلـــيـــة Cybernétique ...الخ

٢ ـ التاريخ البعيد

ولكن لم يرض البعض بهذه البدايات بل يرى للسيميوطيقا جذورا أعمق وأبعد (١١) ، وتناقش هذه الفكرة «جوليا كريستيفا» فى مقال قيم ، من خلال حوار مع «جان كلود كوكيه» عن «السيماناليز» أى «التحليل السيمى» .

لقد بدأت السيميوطيقا ، حسب كلامها ، قبل «سوسير» و «بيرس» بكثير ، إذ نجدها فى الفكر اليونانى عند «الرواقيين» Les Storciens مبينة لأنماط فكرية سادت الفكر الأوربى فيما بعد . وكان عند هذه المدرسة من المفكرين تصور للعلامة على شكل مثلث : المشار اليه ـ المفهوم الذهنى ـ اللفظ . وتضيف إلى ذلك أن هذا التصور القديم لم يوجد فقط فى الفكر الأوربى ، بل نجده عند العرب أيضا ، وفى شرح ابن سينا ، مثلا ، للكتاب الثانى لأرجانون أرسطو (١٢) .

وبعد هذا المجهود اليونانى لوضع العلامة والنظام فى المنطق ، ونظرية المعرفة ، والنحو ، نجد فى العصور الوسطى ، فى نفس الاتجاه ، اهتماما جديدا بطرق الدلالة modi significandi ووضع دراسة انتاج النظام الدال قبل تحليل النظام .

ولكن هذا العلم للدلالة لم يعش لأنه كان مرتبطا بحدود «الإلهيات» واختفى مع ظهور مدرسة «بور رويال» النحوية وفكر «ديكارت» المهتم بالعقل البشرى .

لقد كانت مهمة هذه المدرسة الشهيرة فى القرن السابع عشر أن تبرز العلاقة بين النظام الدال والفكر الدال ، المستندين الى مفهوم للذات الفاعلة le sujet التى أصبحت أساس السيميوطيقا الكلاسية ، وان كان الفعل الدال هو فعل عقل الذات الفاعلة ، فهو منتظم : وهذا هو العقل الكارتيزى ، ويكتمل هذا المفهوم مع «كانت» وفلسفة القرن الثامن عشر ، كما يعتمد فى فهم العلامة الدالة على أساس من مجالها المرتبط بالعقل البشرى وفعله . ولم تكتسب العلامة صفة جدلية إلا مع هيجل ، ذلك لأنه أول من تعامل مع قضية توليد المعنى باعتبارها تناقضا وحركة ، أى باعتبارها جدلا بين الذات والموضوع .

إن أهمية هذا الموجز التاريخى الذى تطرحه «جوليا كريستيفا» تؤكد أن البدايات القديمة للسيميوطيقا تفسر بعض الاتجاهات الحالية (مثل اتجاه شومسكى وأهمية اللغويات التحويلية) . كذلك تساعدنا محاولة كريستيفا نفسها على تفهم تصور سيميوطيقى ، يستند إلى إضافات الفكر «الفرويدى» والفكر «الماركسى» ، حيث يركز الأول على أهمية الذات فى إنتاج الدلالة ، ويركز الثانى على الأساس الاجتماعى والثقافى والأيديولوجى لهذا الانتاج . وقد وضع باحثين مهادا لهذا التصور ، عندما حاول ، مبكرا ، تأسيس نظرية جدلية لعلاقة الأساسين الأيديولوجى والنفسى ، فى السيميوطيقا . وللمارسيل ماوس ، فى هذا الصدد ، بعض الصفحات القيمة عن الالتقاء بين هذين الأساسين ، أى عن التجاوب الذى يتم على مستوى اللاشعور الجمعى اللاشعور الذاتى (١٣)

هل السيميوطيقا علم أنظمة الاتصال أم دراسة أنظمة الدلالة ؟ رأينا أن « السيميولوجية » كانت عند سوسير رغبة وتصورا لعلم جديد هو العلم العام للعلامات ، وتأتى اللغويات ـ فى هذا التصور ـ كجزء من العلم العام وقد تغير هذا التصور عند « رولان بارت » الذى يقول : « ان اللغويات ليست جزءا ، وإن تميز ، للعلم العام للعلامات ، إذ أن السيميولوجية هى التى تكون جزءا من اللغويات فهى ، تحديدا ، الجزء الذى يأخذ على عاتقه الوحدات الدالة الكبيرة للقول » . (١٤) .

وهنا اختلف الباحثون بين وجهتى نظر : يرفض « بريتو » و « بويسنس » Prieto & Buyssens ، ويسندهما « مونان » ، نظرة بارت بحجة أنها تنظر إلى السيميولوجية بإعتبارها دراسة الأنظمة الدالة ، بينما هى فى نظرهم علم أنظمة الاتصال اساسا . يقول مونان إن بارت عندما يهتم بأنظمة الغذاء ، والرداء ، الخ ، ينظر إليها بصفتها أنظمة دالة ، مقدرا أن مشكلة الرسالة بين مرسل ومرسل إليه قد حلت ، فى حين أن هذه المشكلة بالذات هى التى أثارها سوسير على أنها موضوع السيميولوجية .

وأكثر من ذلك ، يرى مونان أن بارت قد أغفل المشاكل الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية . ويذكر مونان مثل « الديك الرومى بالكستانية » الذى يأكله الأوربيون فى عيد الكريسماس . ويقول إن هذا الديك ليس رسالة واحدة الدلالة ، بل ينطوى على دلالات مختلفة (التمسك بمكانة ما فى المجتمع ، ادعاء الغنى ، متابعة السلوك العام والإذعان له ، الخ) . ويوضح هذا المثل أن بارت يخلط بين الرسالة الاجتماعية والأكذوبة الاجتماعية ، إن عمل الدارس يتحدد فى اكتشاف ما وراء العلاقة الظاهرة بين دال ظاهر (الديك الرومى) ـ المتبح للتعبير الزائف عن المدلول عليه (المستوى الاجتماعى) ـ ومفهوم حقيقى هو « ادعاء الغنى » أو « تبعية سفهاء الرأى العام » . إننا هنا أمام « دليل » وليس أمام « علامة » . ولكن بارت بدراساته هذه فتح ـ كما قال مونان ـ طريقا واسعا لامعا ، للتحليل النفسى السوسيولوجى ، (١٥) .

وحاول عالم السيميوطيقا الايطالى « أومبرتو اكو » أن يثبت تضامن نظامى الدلالة والاتصال فى علم السيميوطيقا . ويسلم « اكو » بأنه يمكن التمييز بين المفهومين فى البداية ، اذ أن لكليهما مجاله وموضوعه الخاص ، ولكنه يرى أن العلامة ، من حيث وظيفتها ، تدخل فى أنظمة ذات مستويات متعددة من العناصر المرتبطة ببعضها البعض عبر شفرة code أو عدة شفرات (١٦) .

ومن هنا يجب ـ إن كان الاتصال هو أساس السيميوطيقا ـ أن تصطحب نظرية الاتصال بنظرية للدلالة . ان سيميوطيقا الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة ، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات التى هى أساس سيميوطيقا الدلالة (١٧) . وهذا التضامن بين الاتصال والدلالة قائم على النمط السويسرى نفسه ، ذلك النمط الذى يميز بين اللغة والكلام langue/Parole والذى يتحول عند سوسير ، وعند غيره ، الى تمييز بين القدرة compétence والأداء Performance أو بين شفرة code ورسالة message (١٨) .

يقول « اكو » إن أى نظام للاتصال يسبقه نظام للدلالة يجعله ممكنا (١٩) . وسنرى كيف نقد هذا النظام الدلالى القائم على أشياء مجردة ، ثابتة ـ مثل اللغة والقدرة والشفرة ـ توجد قبل تحققاتها ... مثل الكلمة ، والأداء ، والرسالة .

ورغم هذه الإضافة الجيدة والدقيقة للعالم الإيطالى ، فلا نستطيع أن نقول إن المشكلة وجدت حلا جذريا إلى الآن فالدراسات والأبحاث تتحرك فى اتجاهى الاتصال والدلالة ، مع الاعتراف المتزايد بأن الاتصال ليس ممكنا دون الاستناد على نظام دال . يسود هذا الاتجاه ، حاليا ، فى دراسات علماء الدول الاشتراكية ، كما سنوضح فى الجزء الخاص بالتطبيقات فيما بعد .

ولكن قبل أن ننتقل إلى دراسة التطبيقات يجب أن نعالج بعض المفاهيم التى يستند إليها العلم الجديد .

الاتصال .

يظهر مفهوم « الاتصال باعتباره **الموضوع الأساسى للعلم الجديد** (خاصة فى الغرب . ولقد عرفت **« جان مرتينيه » عملية الاتصال على أنها مجرى نقل ... « الإعلامات** Informations **والوسائل** Messages **بواسطة إشارات من مرسل إلى متلق ، عبر قناة . ونستطيع أن نعتبر الإعلام مادة تأخذ شكل رسالة بواسطة تطبيق شفرة »** ، (٢٠) .

وترى « جان مرتينيه » أن إنتاج الإعلام عبر إشارات هو الموضوع الأساسى لعلم السيميولوجية . أى الموضوع الذى لا توجد سيميولوجية دونه . فإذا قالت فتاة لشاب : **« أنا عندى صداع »** فإن هذا معناه . أنها **تعلمه** بالصداع دون أن **توصل إليه** صداعها . والسيميولوجية قائمة أساسا على هذا المجرى الذى يربط بين مرسل ومستقبل عبر إشارات (٢١) .

ولقد كان سوسير من أوائل دارسى مجرى الاتصال ، وقدم هذا المجرى الاتصالى على أنه حادث لغوى واجتماعى يلاحظ فى « فعل الكلام » (٢٢) . فعندما يتكلم أ مع ب يتم بينهما ـ عبر افراز الصوت وتلقى السمع ـ تبادل لشيئين : المفهوم contenu والصورة السمعية image acoustique (٢٣) .

ونجد بعد ذلك فى آداب السيميولوجية ، وخاصة فى الكتابات الأمريكية ، أوصافا كثيرة ، مفصلة ، لتصور مجرى الاتصال ، كما عند « بلومفيلد » Bloomfield و « شنن » و « ويفر » Shannon & weaver (٢٤) . ولكن لم يضف هؤلاء آراء جديدة جذريا إلى تصور سوسير بل اتجهوا الى أوصاف تقنية وشكلية ، أكثر دقة وتفصيلا من أجل اقامة ما أسماه « اكو » بنمط

أولى لمجرى الاتصال ، وهو مصور عادة فى السلسلة التالية : (٢٥)

الضوضاء

المنبع ـ الوسيط ـ الإشارة ـ القناة ـ الإشارة ـ المتلقى ـ الرسالة ـ الغاية

الشفرة

الشفرة واللغة

ويجب أن نقف قليلا عند هذا المفهوم ـ الشفرة ـ الذى يشار اليه فى كثير من الكتابات على أنه مرادف لمفهوم اللغة ، بينما تفصل فروق أساسية بين المفهومين .

إن كلمة «شفرة» لم تظهر إلا حديثا ـ مع استثناء «سوسير» الذى ـ تكلم عن «شفرة اللغة» فى الآداب اللغوية والسيميولوجية . ويبدو أنها وجدت أساسا فى الدراسات الأمريكية تحت تأثير كثرة الأعمال فى نظرية الإعلام والترجمة الآلية (٢٦) . ولكن توجد نظرة نقدية للخلط بين مفهومى «الشفرة» و«اللغة» عند بعض الدارسين الفرنسيين والسوفييت (٢٧) .

ومن هذه الزاوية ، يثبت «جيرو» Guiraud ، أن الفرق بين المجالين هو فى أن التواطؤ الشفرى ظاهرى ، محدد سلفا ، إلزامى ، بينما التواطؤ اللغوى ضمنى ، ويولد تلقائيا فى مجرى الاتصال (٢٨) ، أى أن الشفرة مغلقة وجامده بينما اللغة مفتوحة ، وتخلق من جديد مع كل كلمة تنطق . وينتج الفرق الأساسى بين الإثنين من أن الشفرة قد خلقها الإنسان من أجل الاتصال بينما اللغة تخلق مستمر بمجرى مع عملية الاتصال . ففى الشفرة توجد البداية دائما فى رسالة جاهزة ، أما اللغة فإنها لا تعطى رسالتها إلا عند وصول القول فلا يعرف شيئا عن نقطة الانطلاق . ومعنى انغلاق الشفرة وجمودها أنها نظام ضيق يطابق فيه كل دال مدلولا عليه واحدا فقط ، بينما اللغة قائمة على تعدد الدوال لمدلول عليه واحد ، أو كثرة المدلولات عليها لدال واحد .

ويقول «مورو» Moreau. إن اللغة تتميز بأنها «أساسا ظاهرة إنسانية (٢٩) . ويشير إلى تعريف العالم السوفيتى «شندلز» Chendel's ، قائلا **إن اللغة «تترجم العلاقات الذاتية القائمة بين الإنسان المتكلم والواقع ، وتظهر كيف تفسر علاقات الواقع فى المعرفة الإنسانية ، وكيف يدرك الإنسان الواقع ، وكيف ينفعل له ، كيف يؤثر فيه»** ، (٣٠) .

وفى الحقيقة ، لم يعرقل هذا الخلط بين الشفرة واللغة مجرى اللغويات العامة ؛ لأن علماء اللغة أدركوا المشكلة ، ولكنه أثر كثيرا فى علماء الإلكترونيات ، والرياضيين ، والمناطقة ، والمهندسين ، الذين استعملوها فى الترجمة الآلية مثلا .

وهذا ناتج ، مثلما يقول مونان ، من أن مبالغ عظيمة قد تنفق فى الدول الغربية على البحث التطبيقى فى مقابل قلة الإمكانيات المقدمة للبحث الأساسى الخالص ، (٣١) مما أدى إلى أن تفرض العلوم التطبيقية مصطلحاتها (التى أصبحت أكثر دقة) على مجالات العلوم الأخرى .

الدلالة :

إذا قبلنا أن السيميوطيقا هى علم يشمل كل أنواع الاتصالات ، من الاتصالات الطبيعية والتلقائية (الحيوانية مثلا) إلى أكثر المجريات الثقافية تعقيدا (٣٢) ، كالاتصال الفنى ، ولغة الشعر ، الخ ، فيجب أن يوضع الاتصال الإنسانى فى سياقه الاجتماعى ، وأن نبحث ، بالضرورة عن المعنى ، أو النظام الدال الذى يشرف على وصول رسالة ينقلها مرسل إلى متلق عبر علامات ، أو نظام (أو أنظمة) من العلامات ، حسب التعريف الجارى للسيميوطيقا . ولابد ، إذن ، أن يصاحب نظام الاتصال نظام للدلالة .

إن الاتصال الانسانى لا ينفصل ، حقا ، عن النشاط الإنسانى ، ولا يتم إلا فى إطار مجتمع ، وبالتالى لا توجد دلالة غير اجتماعية . وهذا شئ أبرزه أهم علماء السيميوطيقا وخاصة علماء البلاد الاشتراكية (الاتحاد السوفيتى والمجر) ، حيث سميت السيميوطيقا «علم الأنظمة الدالة فى الطبيعة والمجتمع» (٣٣) . ونذكر هنا أن جاكبسون ذكر ، فى مقدمته لكتاب باختين : «الماركسية وفلسفة اللغة» ، أن هذا العالم كان من أول من أظهر الدور الاجتماعى للعلاقة وبادر إلى التنبؤ بما أصبح بعد ذلك علم «اللغويات السوسيولوجية» sociolinguistique ، ذلك العلم الذى يوجه حاليا ، جزءا هاما من الدراسة السيموطيقية (٣٤) . وسنرى فيما بعد كيف وسع العالم السوفيتى «يورى لوتمان» مفهوم النظام الدال ، وجعله يشمل نظاما أوليا (نظام اللغة الطبيعية التى يدرسها اللغويون) ونظما ثانوية ، يسميها الأنظمة الدالة الثانوية (وتهتم بالفن والأدب ، وبالأساطير والأديان ، الخ) .

وفى نفس الوقت الذى طور فيه لوتمان مفاهيمه الخاصة بالأنظمة الدالة الثانوية (حوالى ١٩٦٢) ، نرى فى الغرب تطويرا للمفاهيم الثابتة الموروثة عن سوسير (اللغة والكلام مثلا) تحت تأثير «اللغويات التحويلية» على السيميوطيقا ، خصوصا جهود «شومسكى» فى تعميق فكرة مستويَىْ اللغة (سطحى وعميق) والتحولات السياقية (الناتجة عن علاقاتها ، وكيف أدت الى تأثير الأداء Performance فى القدرة Competence ، أى أن تأثير الكلمة المفردة فى نظام اللغة العام وضع المجرى مكان النظام الثابت للغة ، ذلك النظام الذى كان مسلما به منذ سوسير ، باستثناء «هيلمسليف» Hielmslev الذى تكلم عن «نظام المجرى» (٣٥) .

ولقد أبرز العالمان المجريان szepe و voigt الكيفية التى ظهرت بها ، فى وقت واحد ، نظريتان أثرتا بشكل جذرى على مستقبل السيميوطيقا ، وهما نظرية «اللغويات التحويلية» و«نظرية الأنظمة الدالة الثانوية» (٣٦) . ولقد ظهرت كلتاهما عن اتجاهين مختلفين وبلدين مختلفين من الغرب والشرق . وستظهر بالتفصيل أن التغير الأساسى ، كما



يفسره szepe و voigt إنما جاء نتيجة نظرة جدلية للعلامة المأخوذة فى داخل مجرى . وسنرى أيضا أن هذه النظرة للعلامة قد تنبأ بها باختين منذ الثلاثينيات من هذا القرن .

ولكن الدلالة الاجتماعية مركبة المستويات والمعالم ، ويرجع كل منها الى شفرتها الخاصة ، ونظامها الخاص . فاذا تم اتصال لغوى بينى وبين شخص آخر فلابد أن يكون بيننا لغة مشتركة (العربية أو الفرنسية ، الخ) . ولكن هذا لا يكفى ، إذ يجرى بيننا أيضا حديث . له تواطؤاته وقيمه العقلية أو الروحية أو التقليدية ، أو ببساطة ، المحكومة بعادة الكلام الجارى حولى فى زمن ما ، ومكان ما ، وفئة اجتماعية ما . وهكذا يلتقى فى كلامى الفردى وكلام الآخر معي ، العام والخاص ، اللاشعورى والشعورى ، الاجتماعى والفردى ، أو كما قال باختين الايديولوجى والنفسى (٣٧) ، رافضا بهذا الالتقاء النظرية «الايديولوجية » التى ترى الواقعية الاجتماعية للغة فحسب ، والنظرية «النفسية » التى تميز الذات المتكلمة فحسب ، ليصوغ من كلا المستويين نظريته الخاصة . القائمة على جدلية العلامة الكلامية .

ويجب هنا أن نقف عند المصطلحات التى تستعملها السيميوطيقا لنتعرف عليها . ومن هذه المصطلحات النظام . وهنا تطرح القضية الأبدية : وهى هل النظام بنية موجودة فى الأشياء أم مقولة ذهنية يفهم من خلالها العقل البشرى الأشياء التى يتعامل معها ؟ أم أن ثمة علاقة جدلية بين الاثنين ؟ وما العلامة ؟ وما معنى « نظام العلامات » الذى يقوم عليه العلم الجديد ؟ وما الذى يميز بين العلامة كشئ يغطى شيئا آخر وبين المصطلحات الأخرى التى تحمل نفس المعنى : الرمز ، الإشارة ، الدليل ، «الأيقونة » (الصورة) ؟

١ ـ نظام العلامات :

يتفق الباحثون على أن الرسالة التى ينقلها مرسل الى متلق لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت قائمة على قواعد مستقرة تجعل العلامة معروفة عند المتلقى . فيجب إذن ، من أجل توصيل شئ أعرفه إلى إنسان لا يعرفه (كلمة ، حركة ، علامة مرسومة ، صوت) أن تقوم هذه العلامة التى أنقلها على قواعد أو شفرات تستند إلى اتفاق ثقافى ما (٣٨) ، أى نظام ما ، لغوى أو غير لغوى .

ولكن هنا لا يتفق الجميع على تعريف النظام .

لقد ورثت السيميوطيقا مفهوم النظام عن اللغويات البنائية الكلاسيكية . وكان هذا شيئا طبيعيا نتيجة لصيغتها الأولى عند اللغوى سوسير (٣٩) ، وتأثرها فى البداية بعلم اللغويات . وعندما تغيرت النظرة للغويات كنمط للدراسات السيميوطيقية ، استمر النظام مفهوما أساسا للعلم الجديد ، مع اختلاف مهم فى النظرة إلى مفهوم النظام .

وتقوم النظرة التقليدية للنظام على تصور سوسير للتعارض بين اللغة والكلام ، حيث تصبح اللغة نظاما ثابتا دائما ، عاما ، فى مقابل الكلام ، المتغير ، الحادث ، الفردى . وقد رأينا كيف أن « اللغويات التحويلية » غيرت هذا المفهوم بإدخال معنى تأثير الكلام فى اللغة ، كما رأينا الدور الذى لعبه بعض اللغويين الفرنسيين والسوفييت فى تطوير العلاقة الجدلية بين اللغة والكلام .

ولقد وجه باختين نقدا مبكرا للمفهوم السوسيرى للنظام . ولم يوافق باختين على فهم اللغة كنظام مغلق من العلاقات الدائمة . ويرجع هذا الفهم إلى جذوره الفلسفية فى القرن السابع والثامن عشر عند « ديكارت » وعند «ليبنتس » أساسا ، ويربط هذه الجذور بعقلانية هذين القرنين التى يسميها «بالوضعية المجردة » . ويرى باختين أن سوسير من ألمع ممثلى هذا الاتجاه فى العصر الحديث ، إذ تتميز تعريفاته بوضوح ودقة مبهرة . (٤٠) ومع ذلك يعارض باختين هذا المفهوم كما عارض المفهوم « الرومانسى » للغة كخلق فردى مستمر ، لا يتفق مع أى نظام . ويرى باختين ، فى المقابل ، أن النظام يجب أن يفهم فى إطار مجرد ، أى فى إطار جدلى تتفاعل فى داخله العلامة مع الواقع ، بحيث يصبح كلاهما مؤثرا فى الآخر تأثيرا متبادلا ، وليس تأثير العلامة فى العلامة كما فى الفكر الكلاسيكى .

٢ ـ العلامة :

أما العلامة فينظر إليها بطرق مختلفة ، حسب المدارس والأذواق والأيديولوجيات .

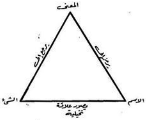
ويتفق الجميع على أنها «شئ » مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه ، «أو كما قال «أكو » نص يغطى نصا آخر » (٤١) ونجد نفس المفهوم فى الشرق عند لوتمان ، مع إضافة متأثرة بنظرية ماركس ممثلة فى العملة : العلامة المادية للعمل الضرورى اجتماعيا لا نتاج سلعة . ونقرأ ، بهذا المعنى نفسه ، فى بعض الكتابات عن مفهوم سوسير للدال والمدلول كوجهين للعلامة (أحدهما مادى ـ الدال ـ والآخر فكرى ـ

المدلول عليه) وكيف تأثر هذا المفهوم بفكرة «آدم سميث» عن وجهى القيمة (٤٢) أما بالنسبة «لدريدا» Derrida ، الفيلسوف الفرنسى ، فهو يرجع إلى الأصول القديمة للوجهين فى العصور الوسطى ، حيث العلامة فى الفكر المسيحى اللاهوتى هى الدال المادى significans لمدلول عليه إلهى significatum (٤٣) ، وهذا التعارض قريب من تعارض آخر للفكر القديم بين الحسى والعقلى . أما جاكبسون فإنه يرى فى السيميوطيقا إحياء لمعنى العلامة فى العصور الوسطى ، فى صيغتها اللاتينية : aliquid stat prc aliquo وهى «شئ يقوم مقام شئ آخر» (٤٤)

وهكذا ، يعترف الجميع بمفهوم العلامة باعتبارها شيئا ماديا يظهر شيئا آخر ذهنيا . ولكننا نرى الاتجاهات تختلف ، بعد هذا الاعتراف ، فيا يختص بالتعريف الدقيق للعلامة ، فنجد اتجاهين ، يمثل أحدهما المفهوم السوسيرى ، ويمثل الآخر المفهوم الأمريكى ، أعنى مفهوم أوجدن وريتشاردز . ولقد سبق أن أشرنا ، عدة مرات ، فى هذا المقال ، إلى مفهوم سوسير للعلامة باعتبارها ثنائية ، مكونة من وجهين ، الدال المادى والمدلول عليه الذهنى ، أى الصورة السمعية والمفهوم . أما عن اتجاه ريتشاردز وأوجدن فإنه يقوم على تصور ثلاثى ، يتكون من المعنى والاسم والشئ ، كما يمثلها المثلث التالى : (٤٥)



ويبسط أولمان Ullmann هذا المثلث على النحو التالى : (٤٦)



وإذا رجعنا إلى تاريخ دراسة العلامات نجد أنها تختلف باختلاف فلسفة الباحث الذى يستعمل المفهوم . ولذلك نجد أن «سيميولوجية «بيرس» تهتم بنمذجة typoloje العلامات ، وتبحث عن صفات العلامات المنعزلة . وفى هذا المفهوم نجد أساس السيميولوجية فى العلاقة البسيطة بين العلامات (أى بين العلامة والشئ الذى تشير إليه ، وبينها وبين حاملها المادى ، والعلاقة بين العلامة ومن يستعملها) . وهذا الاتجاه مستمر فى مدرسة بيرس . إلا أن «موريس» Morris أضاف خواص اللغة والسلوك ، موسعا كذلك من نظرية الاتصال . ولكن مازالت دراسة العلامات المنعزلة أساس المنهج .

ولم يتغير الوضع ، كما سبق أن قلنا ، إلا مع «اللغويات التحويلية» التى فتحت المجال أمام محاولات لوضع العلامة فى أطر جديدة ، مع قبول اللغويات للجوانب النفسية والسوسيولوجية Socio _ linguistique ، Psycholinguistique ونرى كذلك فكرة التحول والعلاقة الجديدة ـ بين القدرة والأداء ـ فى دراسات «ليفى ـ ستراوس» «عن» البنية الاجتماعية وشكل الوعى وأثر ذلك فى إقامة مدرسة سيميولوجية جديدة ذات طابع لغوى ـ أنثروبولوجى فى مراكز مختلفة : «أورينو» وباريس تحت ادارة «جريماس» greimas وفى موسكو تحت اشراف «ملتنسكى» ، و «افانوف» ، و **تودوروف** Meletinsky, Ivanov, Todorov (٤٧) ويمتاز هذا الاتجاه باستعمال مناهج جدلية مجربة فى العلوم الاجتماعية .

وعلى مستوى التعريف النظرى للعلامة بالمقارنة مع أشكال أخرى من الإشارات ، نجد مناقشات كثيرة عند الباحثين : فبينا نجد عند «بيرس» وضع نماذج للعلامات : الرموز ، والدلائل ، والأيقونات ، Symbols, indices, icons نجد عند آخرين وضع تعارضات تسمح لنا أن نفهم معنى العلامة بدقة أكثر .

ويناقش «تودوروف» Todorov ، مثلا ، الفرق بين Signe, و Symbole «العلامة» و «الرمز» ويطلق عليهما Symbol, icon فى التقليد الانجلو ـ امريكى ، مظهرا ان الرمز مسبب بينا أن العلامة تواطؤية واعتباطية .

وهكذا توجد علاقة سببية بين رمز الصليب والمسيحية ، أو بين رمز الميزان والعدل ، بينا نسمى نفس الشئ شجرة أو Arbre أو Tree حسب اللغة . ولكن تودوروف ينقد هذا المفهوم كما ينقد أهمية مفهوم السببية ، ذلك لأن العلاقة بين العلامة والرمز ، بما يشيران اليه ، ليست ببساطة العلاقة بين شيئين ، ولكنها داخلة فى «شبكة تعارضات تكون هيبراركية مركبة» (٤٨) . والسيميوطيقا بهذا المعنى متطابقة مع «علم الرموز» ، أما العلامة بالمعنى الكلاسيكى فداخلة فى «علم المعانى» La Sémantique . وينتهى «تودوروف» من مناقشته الى أنه يجب على السيميولوجية أن تدخل فى عهدها الثالث : بعد عهدها الأول الذى قدم ملاحظات منعزلة متفاوتة عن طبيعة العلامة ، وعهدها الثانى الذى سيطرت فيه اللغويات سيطرة كاملة . أما العهد الثالث فهو العهد الذى تصبح فيه السيميوطيقا هى العلم المستقبل القائم على تمييز العلامات والرموز .

وميز آخرون بين «العلامة» «والدليل» (مارتينيه ، وموننان) ، بمعنى أن الدخان ، مثلا ، عندما يكون مؤشرا على النار ، فإنه دليل وليس علامة (٤٩) ، مما يؤكد أن العلامة مرتبطة بقصد إنسانى للاتصال ، ويدخل تكوينها فى شبكة مركبة من المعانى والتصورات لها أنظمتها وقواعدها .

ويظهر نفس الشئ فى الفرق بين العلامة والاشارة : ويقول مونان : «إن الاشارة تحتاج الى مجرد فك شفرة (اشارات المرور مثلا) ، يكون الاتفاق عليها واضحاً وواحد . أما العلامة فتحتاج إلى تفسير» (٥٠)
ويقول باختين نفس الأمر إذ يجب ، عنده ، أن تكون الإشارة وحدة ذات مضمون ثابت ، لا تستطيع أن تقوم مقام شئ ، أو أن تعكس شيئا أو أن تكسر انعكاسه refracter» (٥١) .

ولنقف ، هنا ، لحظة عند مفهوم «لوتمان» للعلامة ، لأنه سينقلنا مباشرة الى مجال التطبيقات أو الممارسات الحالية ، والفنية منها بوجه خاص . ويناقش «لوتمان» مفهوم العلامة فى داخل نظريته لنظامى الاتصال : نظام نمذجه أولى ونظام نمذجه ثانوى . أما الأولى فهو نظام اللغات الطبيعية ، وأما الثانوى فهو أنظمة مركبة تقوم على الأنظمة الأولية ، مثل الفن والأدب ، والأساطير والأديان . ويفرق لوتمان بين ثلاثة مستويات للاتصال ، ابتداء من البساطة الواضحة إلى أقصى درجات التركيب ، كما يلى :

(١) لغة الاشارة المصطنعة : اشارات المرور .

(٢) اللغة الطبيعية .

(٣) لغة النص الشعرى (٥٤)

وموضوع كتاب «لوتمان» الخاص ببنيه **النص الفنى** إنما هو محاولة لتفسير العلامات الفنية فى هذا السياق ويقول «لوتمان» «إن العلامة الفنية ليست تواطئية مثل العلامة اللغوية ، بل إنها «أيقونية» «وتصويرية» (٥٣) ، ولذلك فإنها لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون مثل علامة اللغة الطبيعية . إن الفصل غير ممكن فى اللغة الفنية ، لأن العلامة تتحد مع المضمون فى تشكيلها (٥٤) . ولا نستطيع ، فى الشعر مثلا ، أن نفصل الفكرة عن اللغة ونكشف عن كيفية تحول العناصر النحوية إلى عناصر دلالية . وهذا ما فسره «جاكبسون» Jakobson فى مقاله الشهير عن : «شعرية القواعد وقواعد الشعر» (٥٥) .

ويوضح «لوتمان» ، فى مقدمة كتابه عن السيميوطيقا وعلم جمال السينما ، «نظرته الى أنواع العلامة ، عندما يوجد نوعان من العلامات : العلامات التواطئية والعلامات «الأيقونية» أو التصويرية (εἰκών أى الصورة باللغة اليونانية) ، بحيث يدخل كل منها فى نظام مختلف ، متعارض مع الآخر (٥٦) . وفى النوع الأول تدخل «**الكلمة**» وفى النوع الثانى يدخل «**الوسم**» ومن هذين النظامين ينتج نوعان من الفنون هما : الفنون الكلامية والفنون التشكيلية ، بحيث يتأثر كل منها بنظام الكلام أو بنظام الصورة ، أو يختلط النظامان كما فى الشعر مثلا ، أو فى السينما .
ويقول لوتمان :

«إن الفنون الكلامية ، الشعر وبعد ذلك النثر الفنى ، تبنى ـ انطلاقا من أداة العلامات المتواطئة ـ صورة كلامية ، طبيعتها الأيقونية واضحة ، وإن كانت مستويات التعبير الشكلية البحتة للعلاقة الكلامية (الصوت ، النحو ، حتى الخط) لا تكتسب قيمة مضمونية إلا فى الشعر فحسب» .

وسوف نرى امتداد هذا التفكير فى الفقرة التالية .

الممارسات الحالية :

رغم أن مجهود التقييم النظرى مازال قائما ، فإن السيميوطيقا تطبق الآن ، بحد ما من النجاح ، فى مجالات عديدة ، منتشرة إلى أوسع حدود مجالات الاتصال والدلالة وتستعمل «السيميوطيقا» فى هذه المجالات المختلفة ، أحدث إنجازات العلوم المختلفة : اللغويات ، والمنطق ، والعلوم الطبيعية ، والرياضة والمنطق الرياضى ، ونظرية المعرفة .. الخ .

ولن نهتم فى حدود هذا المقال إلا بالمجالات الثقافية والأدبية ، وهذا أيضا فى حدود إمكانياتنا ، إذ لا أدعى أننى تابعت كل الكتابات التى تنشر كل يوم ، فى هذه الممارسات للعلم الجديد .

ويتسع مجال السيميوطيقا الآن فيمتد ، فى مجالات الفن والثقافة والأدب ، إلى جميع علامات الشعر ، والنص ، والرسم ، والمسرح ، والسينما ، بل يمتد ليكون علما يحاول دراسة العلامات الخاصة بمجالات مختلفة ، فى إطار دراسة عامة لثقافة واحدة تشملها كلها . ونلقى نظرة ، هنا ، على «سيميوطيقا» الشعر والقص والثقافة ، متجنبين مجالات السينما والمسرح رغم أهميتها .

١ ـ سيميوطيقا الأدب :

إن سيميوطيقا الأدب فى تجلياتها الغربية والشرقية متأثرة بشكل مباشر بمبادئ «اللغويات التحويلية» وبأعمال مدرسة «تارتو» السوفيتية ، تحت إشراف لوتمان . وإذا بحثنا وراء هذه التجارب سنجد بعض المبادرات المتأثرة بجو الثلاثينيات والمدرسة الشكلية الروسية ، ومن الواضح أن هذه التجليات صححت النظرة الشكلية البحتة ، بإظهارها أهمية دور المجتمع فى علاقته بالأدب ، كمحاولة باختين ، الروسى ، من ناحية ، ومحاولة موكاروفسكى Mukarovsky التشيكوسلفاكى ، من ناحية أخرى ، وهو من أهم علماء «مدرسة براغ» .

وتقول «ماريا كورتى» Maria Corti الباحثة الايطالية :
«إن مساهمة علماء السيميولوجية فى مدرسة براغ

(موكاروفسكى) ومدرسة تارتو السوفيتية فى النظرة السيميوطيقية للأدب ، تتمثل فى أنهم أبرزوا كيف أن المجتمع فى علاقته بالأدب يظهر كجماع اتجاهات اجتماعية ـ ثقافية ، اقتصادية وأيديولوجية ، تؤثر فى النظام الأدبى ، لأنها جزء من الوعى المشترك "(٥٨) .

وبالفعل ، لقد عرف «موكاروفسكى» وجهه النظر السيميولوجية للأدب بأنها الاعتراف بالوجود المستقل والديناميكية الأساسية للعمل الفنى ، كحركة مستقلة ، فى علاقة جدلية دائمة . بتطور حقول الثقافة الأخرى (٥٩) .

وتتميز الدراسات السيميولوجية للأدب بحرصها على فهم العلامة الأدبية فى مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبى والمجالات الثقافية والأيديولوجية ببنيتيها الاقتصادية والاجتماعية اللتين تنتمى إليها العلامة من ناحية و فى مستويات النص الأدبى نفسه من ناحية أخرى .

(١) العلامة الشعرية

فقد رأينا كيف توحد لغة الشعر الدال بالمدلول عليه ، وكيف تحول العلامة الشعرية المستويات الدالة المختلفة (النحو ، الصوت ، الخ) إلى أشياء شعرية عند «لوتمان» و «جاكبسون» ، وكيف أن للشعر نحوية وللنحو شعرية .

إن المجهود السيميوطيقى لتحليل القول الشعرى يقوم على هذه الوظيفة بالذات للعلامة الشعرية . يقول «جريماس» فى مقدمته **لمحاولات السيميوطيقا الشعرية** : «ان افتراض علاقة متداخلة بين مستوى التعبير ومستوى المضمون (....) هو ما يحدد خصوصية السيميوطيقا الشعرية» (٦٠) ذلك لأن الدال الصوتى ـ وبدرجة أقل ، الخطى ـ يتداخل مع المدلول عليه .

ولذلك يجب على النظرية التى تتناول تفسير القول الشعرى وتأسيس السيميوطيقا الشعرية أن تواجه نوعين من المشاكل ، أما أولها فيرتبط بازدواج القول الشعرى .

ـ إن القول الشعرى قول مزدوج ، أى أنه يجرى على مستويَىْ المضمون والتعبير معا ، مما يستلزم جهازا من المفاهيم يستطيع أن يعطى أساسا وتحققا لإجراءات التعرف على تركيبات هذين المستويين . ينبغى ـ إذن ـ **تقسيم القول** فى وحدات متفاوتة الأبعاد ، ابتداء من «**الأشياء الشعرية**» ، الشاملة إلى أصغر العناصر ، وهى العناصر المميزة الملتصقة للمستويين أى «السيمات» و «الفيمات» Les Sèmes et les phèmes أى أصغر العناصر الدالة والصوتية ، وتمييز مستويات لغوية للتحليل .

ـ وبعد تحديد المستويات المتجانسة على كل من الخطين (المضمون والتعبير) ، يجب على سيميوطيقا الشعر أن تقيم **نمذجة التعالقات الممكنة** بينها ، وبالتالى تقييم **نمذجة الأشياء الشعرية** المؤسسة على النظر إلى هذا أو ذاك من المستويات الشعرية المتعالقة . ومن هذا المنظور تتحدد الممارسة السيميوطيقيةلدراسة الشعر باعتبارها عملية جدلية بين النظرية والتطبيق ، تسبقها قراءة تقوم على التعرف على المعجم والنحو ، أى الوحدات اللغوية من حيث قواعد تركيبها وتوظيفها . إن هذه القراءة تعطى أداة التدبير النظرى ، وفى نفس الوقت تلعب دورا فى تحقيق النظرية ، من أجل ممارسة علمية تقوم على حركة جدلية تتراوح بين النظر والتطبيق .

وتقوم المحاولة السيميوطيقية لتحليل النص الشعرى ، على نقد بعض الاتجاهات السابقة ، فى الدراسات الحديثة للشعر المبنية على التحليلات الاحصائية ، وعلى مفهوم الانحراف وحتى على نقد محاولة جاكبسون وليڤى شتراوس فى تحليلها لقصيدة «القطط» لبودلير القائمة على تنظيم الانحرافات . ومن المعروف أن هذه المحاولة قائمة على إلقاء المستوى الإيحائى (اختيار هذه الكلمة أو هذا المفهوم أو هذه الصورة) على المستوى السياق (التسلسل الأفقى للعبارات وتركيباتها) .

لقد اكتسبت النظرية السيميوطيقية بعض المفاهيم الجديدة : هنا أيضا ، يلعب اكتشاف مستويين للنص (مستوى سطحى ومستوى عميق) دورا أساسيا ، إذ أن البنيات العميقة للنص تنظمه عن طريق تقنين سياق يشمل تحولات ، من الممكن أن يتنبأ بها ، وأن تشكل ، ويبدو ذلك نقدا لأولية الإيحاء وهنا كما سبق أن ذكرنا ، أثر مهم للنحو التوليدى فى التمييز بين المستويين ، أى التمييز بين النص الباطن أو المولّد والنص الظاهر (٦١)

ويعطينا «جريماس» الرسم التالى لهذه المحاولة :



٢ ـ العلامة القصية :

أما بالنسبة لسيميوطيقا القص فنجد هنا أيضا كثيراً من الدراسات ، طموحة الهدف ، نبيلة المقاصد ، فياضة فى المفاهيم والمشاريع الجديدة ، ولكن النتائج مازالت غير نهائية ، وإن كانت تلقى بعض الضوء على كثير من المشاكل ، فنراها أساسا تحقق هذا المثل لليڤى ـ ستراوس : «ليس العالم هو هذا الانسان الذى يعطى الردود النهائية ، بل هو ذلك الذى يطرح الأسئلة الحقيقية :

وهنا، كما فى مجالات أخرى من الفكر السيميوطيقى، نجد بداية لامعة عند باختين. لقد أشرنا فى مقدمتنا إلى الدور الذى لعبه هذا العالم السوفيتى (٦٢) فى نقد «الشكليين الروس» من الداخل ـ قال «مدفيديف» Medvedv من مجموعة باختين:

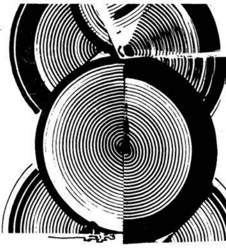
«يجب على كل علم شاب ـ والنظرية الأدبية الماركسية شابة ـ أن يحترم العدو الجيد أكثر من الصديق السئ... إن العلم الأدبى الماركسى والمنهج الشكلى يلتقيان ويتعارضان على «أساس أكثر المشاكل عصرية ـ مشكلة الخصوصية (خصوصية النص الادبى)» (٦٣).

لقد كانت مجموعة باختين تطرح مشكلة النص الأدبى على أنه جزء من الأنظمة الدالة وكانت تعارض الشكليين الروس فى محاولتهم للتوحيد بين «معنى واحد ووعى واحد» **ولقد طرحوا فى مقابل هذا مبدأ مؤداه أن العلم الأدبى جزء من علم الأيديولوجية وكان هذا يتطلب إقامة نظرية جديدة لدراسة الجدل بين البعد النفسى والأيديولوجى، بين الخاص والعام فى وعى الأديب الخالق. وهذا هو معنى تجديد نظرية الأدب الذى أجراه باختين.**

أما القول القصصى أو الرواية، عند باختين، فهو المكان الذى تلتقى فيه مستويات متنوعة من اللغة، فيما يسميه «تعدد الأساليب»، و «تعدد اللغات» و «تعدد الأصوات». ومن هذه الزاويه لابد لدارس الأدب من أن يحدد «نمذجة» للأقوال التى تتكون منها الرواية، من مثل:

(١) القص المباشر، الأدبى.

(٢) التحول للأشكال المختلفة للقص الشفهى التقليدى أو القصة المباشرة.



(٣) التحول الأسلوبى للأشكال المختلفة ـ للقص المكتوب. النصف ـ أدبى والجارى: الرسائل، السير الذاتية... الخ.

(٤) أشكال أدبية مختلفة، لا تنتمى إلى الفن الأدبى من قول المؤلف: كتابات أخلاقية وفلسفية، واستطرادات وإعلانات خطابية وتقارير علمية، وأوصاف أنثروبولوجية. الخ.

(٥) أقوال الأشخاص، المتفردة أسلوبيا (٦٤).

صحيح أن باختين فتح الطريق أمام دراسة النص الروائى بمستوياته اللغوية المختلفة على أساس أن النص الروائى نظام دال ومعبر عن أنظمة أيديولوجية، تلتقى بالتقاء الأنظمة الثقافية المختلفة ولكنه لم يقنن نظرية لسيميوطيقا القول الروائى، كما فعل بعض النقاد فيما بعد.

لقد ازدهرت مدارس سيميوطيقا الأشكال القصصية فى أمريكا Dundes وفى الاتحاد السوفيتى Meletinsky متجاوزة التطبيق الميكانيكى لنظرية «بروب» ولم تلحق المدرسة الفرنسية بهذا النقد إلا منذ عهد قريب، مع أعمال «جريماس» و «كرتيس» (٦٥).

ويقوم النقد الموجه لتطبيق نظرية «بروب» على أساس أن التطبيق أخذ أداة «بروب» التى كانت تخص القصة الشعبية وطبقها على أشكال معقدة من الإبداع القصصى. وبعد ظهور نظرية مستويى القص ـ السطحى والعميق ـ اتهم بروب بأنه لا يهتم إلا بالمستوى السطحى.

ومن هنا أظهر السيميوطيقيون أن القصة شبكة من العلاقات الإيحائية والسياقية أو الرأسية والأفقية Paradigmatique syntagmatique التى تنظم البنيات القصصية.كما أظهروا أن الوظائف الاحدى وثلاثين التى استخلصها «بروب» مأخوذة على المستوى السياقى البحت. كما أظهر «ليڤى ـ ستراوس» أن البرجماتية تسود دراسة «بروب» وأنه يجب إظهار البنية العميقة للوصول إلى تحليل حقيقى للنص، ويعنى البنية المنظمة للنصوص والمختفية وراء الظواهر السطحية التى درسها «بروب» (٦٦).

لا نستطيع أن ندخل هنا فى تفصيلات تأثير نظرية المستويين فى تحليل القصة. بل نكتفى بمثال واحد لنلقى ضوءا على نوع الممارسة التى تجرى فى هذا المجال.وإذا أخذنا بطل قصة من القصص فى اللحظة التى يخرج فيها هذا البطل منتصرا من صراع حاسم، وجدنا أنه البطل المنتصر من وجهة نظر الأداء Performance، ولكن من وجهة نظر القدرة Compétence، أى الماضى الذى نكون فيه منذ طفولته ومن خلال الخبرات المختلفة، ليس هذا البطل الذى انتصر سوى ذكرى وتراث لهذا الماضى. ومن هنا نرى الفرق بين الجملة والقول، وإذا كانت الجملة منعزلة فالقول ذاكرة من حيث اطراده (٦٧).

٢ ـ سيميوطيقا الثقافة :

إن النظرة السميوطيقية لا تعزل العمل الفنى ، بل تعتبره نظاما دالا لا ينفصل عن وحدة ثقافية ، تجمع بين أنظمة دالة مختلفة ، ذات علامات لها بنيتها الخاصة وطابعها الخاص . ودراسة الثقافة من المجالات الاساسية للسيميوطيقا فى البلاد الاشتراكية ، ومركز هذه الدراسات معهد «تارتو» الذى يشرف عليه «لوتمان»

ويقول «لوتمان» و «أفانوف» وآخرون ، فى مقالة من «أبحاث عالية ، عنوانها «افتراضات من أجل نظرة سيميوطيقية للثقافات» : «إن الثقافة تفترض وحدة أنظمة دالة كثيرة مميزة فى ذواتها ، ذلك لأن أبنيتها منظمة بطريقة مستقلة» (٦٨) . وهكذا نرى أن سيميوطيقا الثقافة هى علم العلاقات الوظيفية التى تربط بين أنظمة مختلفة دالة .

ورغم أن هذا العلم مازال فى بداياته ، إلا أنه وصل مبكرا إلى بعض الانجازات فى طريق تحديد موضوعه . .

ويحدد علماء «تارتو» مفهوم «الثقافة» انطلاقا من تعارضه مع مفهوم «الحضارة» ؛ فالثقافة تنظيم داخلى ، أصلى ، بينما الحضارة مصطنعة . ويوجد بين الثقافة واللا ثقافة علاقة جدلية ، بين دائرة خارجية (اللاثقافة) ودائرة داخلية (الثقافة) . وإذا كانت الدائرة الخارجية تتميز بالفوضى Le cheos فإن الدائرة الداخلية يميزها النظام ، أى تتكون من معيار أو نظام للثقافة . ويقول علماء «تارتو»

«إن بعض ما يربط بين الثقافة والحضارة و «الفوضى» يرجع إلى أن الثقافة تغرّب باستمرار ـ لصالح نقيضها ـ من بعض العناصر (المستعملة) ، فتحولها إلى (كليشيهات) توظف فى (اللاثقافة) وهكذا تنطوى الثقافة نفسها على زيادة فى الخلل Entropie تواجه غاية التنظيم» (٦٩) ومن هذه الزاوية يمكن القول : إن كل ثقافة لها «لا ثقافتها» الخاصة .

ومن الحق أن النص له علاقاته المعقدة مع النظام الشفرى للثقافة كنظام شامل . ومن هنا يمكن أن تقدم الرسالة نفسها باعتبارها نصا ، أو جانبا من نص واحد ، أو مجموعة من النصوص ، مما يعنى أن الرسالة يمكن أن تعرض على أكثر من مستوى ، وهكذا فإننا يمكن أن نعتبر «قصص بلكين» التى كتبها بوشكين بمثابة نص ، أو مجموعة من النصوص ، أو جانبا من نص واحد هو «القصة الروسية لثلاثينيات القرن الثامن عشر» . ويميز لوتمان ، فى دراسة أخرى له ، بين النص الثابت Invariant والنصوص التى تكونه ؛ فإذا أخذنا ، مثلا ، لوحة للرسام الفرنسى (ديلاكروا) وقصيدة للشاعر الانجليزى (بايرون) وسيمفونية للموسيقار الفرنسى «برليوز» لاحظنا أنها نصوص من النصوص المكونة لنص ثابت هو الرومانسية الأوربية . (٧٠) .

ومن المهم أن نلاحظ أن مفهوم النص ، هنا ، يستخدم بمعنى سيميوطيقى بحت ، فيشير إلى رسائل اللغة الطبيعية ، أوكل حامل لدلالة شاملة (نصية) ، أو طقس ، أو عمل فنى ، أو قطعة موسيقية ، بشرط أن يكون له ، من حيث هو نص ، وظيفة معروفة . (٧١) . ومادامت المهمة الأساسية هى تكوين «نمذجة» للثقافات ، انطلاقا من العلاقة بين النص والوظيفة فالنص هو الرسالة التى تكونها قواعد توليدية محددة ، داخل ثقافة من الثقافات .

ورغم هذه المحاولات القيمة لاتزال السيميوطيقا فى أول خطواتها . ولكنها تبحث عن طريقها عبر التجارب الشجاعة والممارسة المخلصة . ومن الجدير بالذكر أن نؤكد أنها لم تتحول ، بعد ، إلى فلسفة ، كما حدث مع «البنائية» ، ولكنها مازالت محتفظة بالطابع العلمى للبحث عن الحقيقة ، عبر إعداد صبور للمفاهيم الاجرائية .

ولذلك فهى محاولة لفهم اللغات التى تحوطنا ، بواسطة تحليل العلامة الدالة فى هذه اللغات ، الغامضة فى أحوال كثيرة ، كما وصفها بوشكين ، عندما طرح سؤاله عن الحياة ، فى ليلة أرق ، قائلا :

«أريد أن أفهمك

أبحث فيك عن معنى ...

أتعلم لغتك الغامضة ...»

ومن الممكن أن تنتهى إلى ما أنتهى إليه لوتمان (٧٢) عندما أكد أن المقصود من السيميوطيقا هو أعمق فهم ممكن لاكتساب الحقيقة ، وللحياة بشكل أوسع . ولقد شعرت المدارس النقدية المتوالية بهذا الفهم ؛ عندما وصفت الشعر الكلاسيكى بأنه «لغة الآلهة» ، ووصفت الشعر الرومانسى على أنه «لغة القلب» . أما الواقعية فهى ، وإن غيرت مضمون الاستعارة ، لاتزال محتفظة بنفس الخاصية ، حيث يصبح الفن لغة الحياة ، التى يتحدث فيها الواقع عن نفسه ، إذ بدون الشعر ـ كما يقول مايكوفسكى :

يتلوى الشارع صامتا

ليس لديه شئ ليصرخ ، ولا شئ كى يقول .

● هوامش

(١) دراسات أدبية . Paul VALERY, Eludes Littèraires, gallimard. Paris 1958, p. 428.

(٢) مايا كوفسكى ، أشعار وكتابات نثرية . Elsa TRIOLET, Maïakovski, vers et pioses, seghers, Paris 1957. pp. 27-47.

(٣) نظرية الأدب ، مقدمة لنصوص الشكليين الروس .

Tzvetan TODOROV, **Théorie de la littérature**, préface aux textes des formalistes Russes. Seuil. Paris 1965. p. 21.

(٤) مقدمة «جوليا كريستيفا» لكتاب «نظرية ديتويفسكى الأدبية» .

Mikhaïl BAKHTINE, **Poétique de Dostoïevsky**. preface de Julia Kristeva, Seuil. Paris 1970, pp. 7-8.

(٥) الأيديولوجية البنائية . Henri LEFEBVRE, **l'idéologie structuraliste**, Anthropos, Paris 1971, pp. 24-25.

(٦) البنية الغائبة . Umberto ECO, **La structure absente**, Mercure de France, Paris 1972, p. 11.

(٧) دروس فى اللغويات العامة .

Ferdinand de SAUSSURE, **Cours de linguistique Générale**, payot, Paris 1975., p. 33.

(٨) كتابات مختارة . Charles S. PIERCE, **Selected Writings**, p. 98.

(٩) السيميولوجية . Paul GUIRAUD **La Sémiologie**, PUF, Paris 1971, p. 6.

(١٠) مبادئ السيميولوجية .

Roland BARTHES,. «Eléments de Sémiologie in **Communications 4, 1964.**

(١١) نظريات الرمز .

T. TODOROV, **Théories du Symbole, Seuil, Paris 1977.**

علم المعنى .

J. KRISTEVA, **Recherches pour une Sémanalyse, Seuil, Paris 1962.**

علم أصول القواعد النحوية .

J. DERRIDA, **De La grammatologie**, Minuit, Paris 1976.

التحليل السيمى : شروط السيميوطيقا العلمية .

J. KRISTEVA and J.U. COQUET : «Semanalyse». Conditions d'une Sémiotique scientifique; in **Semiotica**, 1975, 5, 4.

(١٢) ابن سينا ، «العبارة» **فى كتاب الشفاء** ، الجزء الأول ص ١ ـ ٦ .

A. RACHID, **Raison et métaphore selon Raymond Lulle**, t. I, p. 394.

العقل والاستعارة عند رامون لول . (رسالة غير منشورة)

(١٣) علم الاجتماع وعلم الانسان

Marcel MAUSS, **Sociologie et anthropologie**, Introduction de Claude LEVY STRAUSS. PUF. Paris 1950, p. XXX.

يقول «ماوس» إن الأفكار اللاشعورية تغدو فعالة دائما حتى فى السحر ، وفى الدين ، وفى اللغة .»

(١٤) مبادئ السيميولوجية . R. BARTHES. «Elements»... p. 196

(١٥) مقدمة للسيميولوجية .

Georges MOUNIN, **Introduction à la Sémiologie**, ed. Minuit. Paris 1970, p. 196.

(١٦) نظرية فى السيميوطيقا . Umberto ECO, **A Theory of Semiotics** Bloomington. London 1971, p. 3

(١٧) نفس المرجع Ibid. p. 4.

(١٨) البنية الغائبة . U. ECO, **La structure absente**, p. 13.

(١٩) نظرية فى السيميوطيقا U. ECO, **A Theory of Semiotics**, p. 9.

(٢٠) مفاتيح السيميولوجية .

Jeanne MARTINET, **clefs pour la sémiologie**, Seghers, Paris 1973, 1975, p. 18.

(٢١) نفس المرجع Ibid . p. 12.

(٢٢) دروس F. de SAUSSURE, **Cours...**, p. 27.

(٢٣) نفس المرجع **Ibid.**

(٢٤) مفاتيح J. MARTINET, **Clefs...**, pp. 15 et suiv.

(٢٥) U. ECO, **A Theory of Semiotics**, pp. 32-33

(٢٦) G. MOUNIN, **Introduction**, p. 78.

(٢٧) مفهوم الشفرة فى اللغويات .

G. MOUNIN, «La notion de code en linguistique», in Introduction, pp. 77-86.

(٢٨) دراسات فى اللغويات التطبيقية .

P. GUIRAUD, **Etudes de linguistique appliquée**, pp. 37-38 - in MOUNIN, P. 82.

(٢٩) الرياضة ووصف مستوى المضمون والتعبير .

MOREAU, **Mathématiques et description des plans du contenu et de l'expression**, in MOUNIN, P. 84.

(٣٠) مقدمة G. MOUNIN, **Introduction...**, p. 86.

(٣١) نفس المرجع . **Ibid.**

(٣٢) البنية الغائبة U. ECO, **La structure absente**, p. 14.

(٣٣) «ما السيميولوجية ؟» أبحاث عالية فى ضوء الماركسية ، عدد خاص عن السيميوطيقا .

Y.S. STEPANON «qu'est ce que la sémiotique?» **in Recherches Internationales, à la lumière du marxisme**, 81-4 - 1974.

(٣٤) الماركسية وفلسفة اللغة ، مقدمة جاكبسون .

M. BAKHTINE, **le marxisme et la philosophie du langage**, préface R. JAKOBSON. Minuit, Paris 1977, p. 8.

(٣٥) التحليل السيمى : شروط السيميوطيقا العلمية .

J.U. COQUET and J. KRISTEVA, «Sémanalyse: Conditions d'une Sémiotique Scientifique» in **Somiotica**, 1972, t. s, pax. 4

(٣٦) تعارضات سيميولوجية .

G. SZEPE & V. VOICT, «Alternatives Sémiologiques», in **Recherches Internationales**, p. 74, 81-4 - 1974.

(٣٧) الماركسية وفلسفة اللغة . M. BAKHTINE, **Le Marxisme...**, p. 46

(٣٨) البنية الغائبة . U. ECO, **La structure absente**, p. 13.

(٣٩) عن مبادئ تصنيف نصوص الثقافة .

S. ZOLKIEWSKI. «Des principes de classement des textes de cluture». in **Semiotica**, 18, 2, p. 4.

(٤٠) M. BAKHTINE. **le marxisme...**, pp. 87-88 et suiw

(٤١) J. MARTINET, **Clefs...** p. 54.
U. ECO, la structure absente, p. 13

(٤٢) Y.S. STEPANOV, «qu'est - ce que le sémiologie?» **Rech. Intern.**, p 35.

(٤٣) علم أصول القواعد النحوية . J. DERRIDA, **De la grammatologie**, 24

(٤٤) كتابات فى اللغويات العامة .

R. JAKOBSON, **Essais de linguistique générale**, Minuit, Paris 1963, V. I, p. 162.

(٤٥) معنى المعنى .

OGDEN & RICHARDS, **The Meaning of Meaning** in J. MARTINET, **Clefs**, p. 73.

(٤٦) مبادئ علم الدلالة .

ULLMANN, **The principles of Semantics** in J. MARTINET, clef, p. 92.

(٤٧) SZEPE & VOIGT, «**Alternatives...**» in **Rech. Intern.**, pp. 14-15.

(٤٨) مقدمة لعلم الرمز

T. TODOROV, «Introduction à le symbolique», **Poétique** 11, 1972, p. 279.

ويقول تودوروف فى كتاب اخر : «إن مفهوم الفرق بين العلامة والرمز على أساس من السببية تقليد استمر قائما منذ أفلاطون إلى سوسير ، وقد فسره بالتفصيل «كليمان الإسكندرانى (Clement d'Alexandrie) و» والقديس أوغستين (Saint Augustin)

الرمزية والتفسير . **Symbolisme et Interprétation** seuil, Paris 1978, p. 16

(٤٩) J. MARTINET, **Clefs...**, p. 56.

(٥٠) G. MOUNIN, **Introduction...**, p. 14.

(٥١) M. BAKHATINE, **Marxisme...**, p. 100

(٥٢) فى العلاقة بين الأولى والثانوى فى أنظمة الاتصال المنمذجة

Iouri LOTMAN. «Du rapport primaire/secondaire dans les systèmes modelants de communication» in **Recherches Internationales** No. 81 - 4 4 — 1974, p. 41.

(٥٣) بنية النص الفنى .

I. LOTMAN, **La structure du texte artistique**, gallimard, Paris 1973.

(٥٤) نفس المرجع **Ibid.**

(٥٥) «شاعرية القواعد وقواعد الشعر» فى **٨ قضايا فى علم الشعر** .

R. JAKOBSON, «Poésie de la grammaire et grammaire de le poésie» in **Huit questions de poétique**, seuil, Paris 1977, pp. 89-107.

(٥٦) السيميوطيقا وعلم جماليات السينما .

I. LOTMAN, **Sémiotique et esthétique du cinéma**, ed. Sociales, Paris 1977, pp. 13-14.

(٥٧) نفس المرجع . **Ibid.**

(٥٨) مقدمة إلى السيميوطيقا الأدبية .

Maria CORTI, **An Introduction to Literary Semiotics**, London 1978, p. 10.

(٥٩) قال موكارفسكى : «بدون توجه سيميولوجى ، سوف يميل المنظر غالبا إلى النظر إلى العمل الفنى باعتباره تركيبا شكليا خالصا ، أو انعكاسا مباشرا للتكوين السيكولوجى أو حتى الفسيولوجى للمؤلف ، سواء فى الحقيقة الواضحة التى يعبر عنها العمل ، أو فى المواقف الأيديولوجية ، أو الاقتصادية ، أو الاجتماعية ، أو الثقافية فى ظرف من الظروف.ويقود ذلك كله المنظر إلى أن يعالج العملية التطورية للفن كتتابع لتحولات شكلية ، أو يقوده إلى تجاهل العملية التطورية (كما تفعل بعض مدارس علم الجمال النفسى المعاصرة) أو يفهم المنظر العملية التطورية للفن كانعكاس سلبى لعملية خارجية مستقلة عن الفن .

ان النظرة السيميولوجية ، وحدها ، هى التى تسمح للمنظرين بأن يتعرفوا على الوجود المستقل لبنية الفن ، فى ديناميتها الجوهرية ؛ وأن يفهموا تحددها كحركة أصلية ، فى علاقة ذات جدل راسخ مع تجدد مجالات الثقافة الأخرى» .

فى Maria CORTI ص ١٦ .

(٦٠) مقالات فى السيميوطيقا الشعرية .

A. J. GREIMAS & al. **Essais de sémiotique poétique**, larousse, Paris 1972.

(٦١) نفس المرجع . **Ibid** p. 10

(٦٢) كان باختين متخصصا فى دراسة الأدب الفرنسى وتدريسه فى الاتحاد السوفيتى . وتعتبر دراسته عن فن «رابليه» من أعظم الكتب فى هذا الموضوع . وتخصص باختين فى نظرية القصة ودراسة «نظرية الأدب عند دستوفيسكى» بوجه خاص . ولكنه لم يشتهر فى الاتحاد السوفيتى فى فترة انتصار المنهج السيوسيولوجى الميكانيكى السائد فى الفترة الستالينية . ومع ذلك فقد استمر يعمل ، بلا توقف ، رغم مالاقاه من مضايقات فى ممارسة أبحاثه وتدريسه ، بل فى إلقاء المحاضرات العامة ، عندما تكلم فى **معهد موسكو للأدب العالمى** فى ١٩٤٠ و ١٩٤١ . ولكن الغرب عرفه فى الستينيات فأخذ يعرف أكثر وأكثر فى بلده ، بعد ما سمى «بالانفراج» ، حيث تصاعد الاهتمام بالأعمال التى كتبت عن فن دوستويفسكى ، فطبعت أعمال باختين كلها ، وأعادت له الشهرة التى كان قد فقدها من قبل . وتوجد هذه المعلومات فى مقدمات كتب باختين المترجمة إلى الفرنسية والمطبوعة فى فرنسا . من مثل — **Préface à la poetique de Dostoievski**

(٦٣) مقدمة نظرية الأدب عند دوستويفسكى . J. KRISTEVA, P. 8

(٦٤) الجماليات ونظرية الرواية

M. BAKHTINE, **Esthétique et theorie du roman**, gallimard, Paris 1978, p. 88.

(٦٥) J. COURTES, Introduction à la sémiotique que narrative et discursive, Préface GREIMAS Hachette, Paris 1976, p. 5

(٦٦) نفس المرجع . **Ibid.** p. 6

(٦٧) نفس المرجع . **Ibid.** p. 7

(٦٨) أطروحات من أجل دراسة سيميوطيقية للثقافات .

V.V. IVANOV, I.M. LOTMAN & al.. «Thèses pour l'étude semiotiques des cultures», in **Rech. Intern., No. 81-4 — 1974.**

(٦٩) المرجع السابق . **Ibid.**

(٧٠) بنية النص الفنى .

I. LOTMAN, **La structure du texte artistique**, p. 51.

(٧١) V.V. IVANOV Theses...» pp. 130-1

(٧٢) I. LOTMAN, La structure..., p. 31.

سيميولوجيا اللغة «١»

تأليف: اميل بنفنست
ترجمة: سيزا قاسم

يجب أن تبذل السيميولوجيا جهداً عظيماً حتى تتلمس حدود مجالها. «٢»

دى سوسير

منذ أن أدرك بيرس Peirce وسوسير Saussure - وهما عالمان عبقريان يقفان على طرفى نقيض، وإن عمل كلاهما فى نفس الفترة الزمنية دون معرفة أى منهما للآخر[٣] - إمكانية قيام علم للعلامات، ومنذ أن بدآ فى تأسيسه، ظهرت مشكلة جسيمة لم تتبلور بعد فى شكل محدد، وذلك لأنها لم تطرح بوضوح وسط خضم الفوضى التى تسود مجال دراسة العلامات، وهذه المشكلة هى: ما موضع اللغة بين نظم العلامات؟

لقد استعار بيرس مصطلح Semeiotic من التسمية التى أطلقها جون لوك على العلم الخاص بالعلامات والدلالات المنبثق عن المنطق، والذى كان لوك ينظر إليه باعتباره علم اللغة، وأنفق بيرس حياته فى تطوير هذا المفهوم. ويشهد الكم الهائل من ملاحظات بيرس على الجهد العنيد الذى بذله فى تحليل المفاهيم الخاصة بالمنطق والرياضة والفيزياء فى إطار السيميوطيقا. ولقد امتد سعيه ليشمل المفاهيم الخاصة بعلم النفس والأديان. واستغرق تأمل بيرس وبحثه فى الموضوع حياته كلها. واستعان فى سعيه هذا بجهاز عقلى من التعريفات - أخذ يزداد تعقيدا مع مرور الزمن - يهدف إلى تصنيف الواقع والمدرك والمعاش فى مجموعات مختلفة من العلامات. ولكى يتوصل بيرس إلى هذا «**الجبر الكونى للعلاقات**»[٤]. قسم العلامات إلى ثلاث مجموعات: الأيقونات Icones والمؤشرات Indexes والرموز Symbols. وقد يكون هذا التقسيم الذى يكمن فى أساس المعمار المنطقى الهائل الذى بناه بيرس، هو الشئ الوحيد المتبقى منه.

أما فيما يتعلق باللغة فلم يعرب بيرس عن شئ محدد أو مفصل. فإنه يرى أن اللغة موجودة فى كل مكان وفى لا مكان فى آن واحد: وإن كان بيرس قد أبدى اهتماما فى بعض الأحيان باللغة، فإنه لم يأبه بالطريقة التى تؤدى اللغة بها وظيفتها. إن اللغة بالنسبة إليه لا تتعدى كونها كلمات، والكلمات هى علامات غير أنها لا تنتمى إلى فئة خاصة من العلامات، أو حتى إلى مجموعة ذات خصائص ثابتة، فبينما تنتمى معظم الكلمات إلى مجموعة الرموز فإن بعضها ينتمى إلى مجموعة المؤشرات مثل أسماء الإشارة. وبناء على ذلك فإن بيرس يصنف أسماء الإشارة ضمن الإيماءات التى تقابلها فى المعنى، أى ضمن إيماءات الإشارة. ولم يلتفت بيرس إلى أن الإيماءة ذات دلالة عالمية، بينما يدخل اسم الإشارة فى إطار نظام معين من العلامات الشفاهية هو اللغة، وبالذات فى إطار نظام فرعى معين من اللغة هو اللغة القومية. ومن جانب آخر يمكن للكلمة الواحدة أن تلعب دور عدد من العلامات مثل العلامة الصفة Qualisign أو العلامة المفردة Sinsign أو العلامة النمط[٥] Legisign. وفى الواقع فإننا لا نرى القيمة العملية لهذه التفرقة ولا كيف يمكن أن تساعد عالم اللغة على بناء سيميولوجيا اللغة كنظام. إن الصعوبة التى تواجه من يحاول تطبيق مفاهيم بيرس - بخلاف تقسيمه الثلاثى المعروف الذى يظل إطارا بالغ العمومية - هى أن بيرس يضع العلامة كأساس للعالم بأسره، إذ إن العلامة هى نقطة الانطلاق التى يبنى عليها تعريفُ كل عنصر على حدة، وهى - أيضا - المبدأ الذى يحكم تفسير مجموعات العناصر، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو ملموسة. إن الإنسان، فيما يراه بيرس، علامة فى كليته، وفكره أيضا علامة[٦]، وكذلك مشاعره[٧]، ولكن هذه العلامات - فى نهاية المطاف - لا تحيل إلا إلى علامات أخرى، فكيف يمكن أن تحيل إلى

شئ ليس علامة فى حد ذاته ؟ هل نستطيع أن نجد نقطة ثابتة نستطيع أن نرسى فيها **العلاقة الأولى** للعلامة ؟ إن المعمار السيميولوجى الذى أنشأه بيرس يتجاوز تعريفه . فلابد أن يقبل النظام **الاختلاف** بين العلامة والمدلول عليه حتى لا يلغى مفهوم العلامة نفسه فى عملية تكاثر تمتد إلى ما لا نهاية ، ولابد أيضا أن تحتوى العلامة فى نظام من العلامات ، فهذا هو منبع الدلالة نفسها وشرط قيامها . ويظهر مما سبق ـ وعلى عكس ما يدعيه بيرس ـ أن العلامات فى جملتها لا تعمل بنفس الطريقة ، ولا تنتمى إلى نظام واحد . ولذلك فلابد من تطوير أنظمة مختلفة من العلامات ، ومن تحديد نوعية العلاقة التى تقوم بينها ، فقد تكون هذه العلاقة علاقة تعارض أو علاقة تقابل .

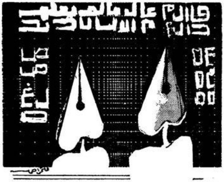
ويظهر سوسير فى هذا المقام فى الموقف المقابل لبيرس سواء أكان ذلك فى المنهج أو فى التطبيق ، ذلك لأن التأمل عند سوسير ينطلق من اللغة نفسها ، ويتخذ اللغة ـ ولا شئ سوى اللغة ـ مادة لدراسته . فاللغة تدرس اللغة فى ذاتها ولذاتها . ومن هنا تقع على عاتق عالم اللغة مهام ثلاث :

الأولى : هى وصف جميع اللغات المعروفة سياقيا وتزامنيا .

والثانية : هى استكناه القوانين العامة التى تحكم جميع اللغات .

والثالثة : هى تحديد مجال علم اللغة نفسه وتعريفه[٨] .

ولم يأبه أحد إلى الغرابة الكامنة وراء هذا المظهر المتعقل للبرنامج ، فإن هذه الغرابة هى التى تعطيه قوته وجرأته فى نفس الوقت . إن المهمة الثالثة التى يسندها علم اللغة إلى نفسه هى أن يعرف نفسه . وهذه المهمة إذا أردنا أن نفهمها فى شمولها تحتوى المهمتين الأوليين وتكاد تلغيهما . إذ كيف يستطيع علم اللغة أن يقرر حدوده وأن يعرف نفسه إلا من خلال تحديد مادته الخاصة ـ وهى اللغة وتعريفها ؟ ولكن هل يستطيع علم اللغة أن يفى بالمهمتين الأخريين ـ اللتين وضعتا فى المرتبة الأولى والثانية من التنفيذ ـ وهما وصف اللغات وتأريخها ؟ كيف يستطيع « علم اللغة » أن يبحث عن القوى الدائمة والعالمية التى تتحكم فى جميع اللغات ، وأن يستكنه القوانين العامة التى تجمع بين كل الظواهر الخاصة فى التاريخ ؟ كيف يستطيع علم اللغة أن يقوم بهذه المهام إن لم يتم ـ بداية ـ تعريف قدراته وإمكانياته ، وبالتالى قدرة العلم على إدراك طبيعة هذا الكيان الذى نسميه « اللغة » وسماته الخاصة المميزة . إن كل شئ يتوقف على هذا الشرط ، ولا يستطيع عالم اللغة أن يقوم بمهمة من هذه المهام مستقلة عن الأخرى ، أو أن يتكفل بإحداها على أتم وجه إن لم يدرك بوعى تام الخصوصية التى تميز اللغة عن غيرها من المواد التى تدرسها العلوم . ويمكن اعتبار هذا الإدراك الواعى المنطلق الأساس الذى يسبق أية خطوات عملية أو معرفية لعلم اللغة . إذ إن المهمة الثالثة ، وهى مهمة التعريف وتحديد المجال ، تتفوق على المهمتين الأخريين ، فلا تقوم على فرضية إتمامها ، بل تفرض على علم اللغة أن يتجاوز حدود المهمتين الأوليين إلى الدرجة التى تجعل اكتمالها مشروطاً باكتماله كعلم . هنا تكمن الجدة التى يتميز بها برنامج سوسير . وتوضح قراءة المحاضرات فى علم اللغة ـ بكل ـ تأكيد ـ أن سوسير يرى أن علم اللغة لا يمكن أن ينشأ إلا من خلال تعريفه لنفسه عن طريق اكتشاف مادته .



وينطلق كل شئ من السؤال التالى : **« ما هى المادة الشاملة والملموسة لعلم اللغة ؟ »**[٩] ولقد كانت الخطوة الأولى تهدف إلى هدم الإجابات السابقة على هذا السؤال : **« حيثما نظرنا فإننا لا نجد فى أى مجال المادة الشاملة لعلم اللغة**[١٠] » وبعد أن مهّد سوسير الطريق على هذا النحو ، وضع الخطوة الأولى لمنهجه : لابد من الفصل بين اللغة واللسان . لماذا ؟ فلنتأمل السطور التى تحتوى المفاهيم الجوهرية التى قدمها سوسير : « **إذا اتخذنا اللسان فى جملته فإننا نجده متعدد الأشكال غير متجانس . فاللسان ينتمى إلى عدد من المجالات المختلفة فى آن واحد : فينتمى إلى المجال الفيزيقى والفزيولوجى والنفسى . كما أنه ينتمى إلى المجال الفردى والجماعى . ولذلك يصعب تصنيفه ضمن أى من المقولات الكلية التى تندرج تحتها الظواهر الإنسانية ، إذ يستحيل استكناه وحدته .**

أما بالنسبة للغة فالأمر يختلف تماما ، **فاللغة تمثل وحدة فى ذاتها وتمثل أيضا مبدأ من مبادئ التصنيف . وعندما نعطى اللغة محل الصدارة بين الظواهر اللسانية فإننا ندخل نظاما طبيعيا على مجموعة من الظواهر لا تخضع من تلقاء نفسها لأى نوع من التصنيف** »[١١] .

وكان شغل سوسير الشاغل هو اكتشاف مبدأ الوحدة الذى يهيمن على تعدد الظواهر التى تسود خبرتنا باللسان ، فلا يتأتى أن تصنف الظواهر اللسانية ضمن الظواهر الإنسانية إلا من خلال هذا المبدأ وحده . ويوفر اختزال اللسان فى اللغة الشرط المزدوج الذى يسمح بفرض اللغة كمبدأ للوحدة من جانب ، ومن ثم يسمح بإفساح مجال للغة بين الظواهر الإنسانية . وإذا أدخلنا فى مجال دراستنا مبدأ الوحدة ومبدأ التصنيف فإننا ندخل مفهومين يؤسسان ـ بدورهما ـ السيميولوجيا .

وهذان المفهومان ضروريان لتأسيس علم اللغة كعلم : فإننا لا يمكن أن نتصور نشأة علم يكون متشككا فى طبيعة مادته . متردداً فى نوعية المجال الذى تنتمى إليه . ولكن بالإضافة إلى السعى وراء مزيد من الدقة والصرامة فى البحث ، فإن القضية تتعلق هنا بالمكانة الخاصة التى تشغلها مجموعة الظواهر الإنسانية .

وهنا ـ أيضا ـ لم يلاحظ أحد الجدة التى تتميز بها خطوات سوسير فى البحث العلمى ؛ فإن القضية ليست أن نقرر ما إذا كان علم اللغة أقرب إلى علم النفس أو إلى علم الاجتماع ، ولا أن نفسح له مكانا بين الفروع المعرفية القائمة ، ولكن القضية يجب أن تطرح على مستوى

مغاير تماما ، ومن خلال مصطلحات جديدة كل الجدة ، تولِّد مفاهيمها الخاصة . إن علم اللغة ينتمى فى الحقيقة إلى علم لم ينشأ بعد ، علم يتناول الأنظمة الأخرى المشابهة داخل مجموعة الظواهر الإنسانية . هذا العلم هو السيميولوجيا ويجب علينا أن نذكر الصفحة التى تصف هذه العلاقة وتحددها :

«إن اللغة نظام من العلامات تعبر عن أفكار . ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم وبالطقوس الرمزية وبأشكال التحية والإشارات الحربية إلخ ... ولكنها أكثر أهمية من كل هذه الأنظمة .

ويمكن ـ إذن ـ أن نتصور نشأة علم يدرس حياة العلامات وسط الحياة الاجتماعية . وسوف يكون هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعى ، وبالتالى من علم النفس العام ، وسنطلق على هذا العلم اسم السيميولوجيا (من الكلمة اليونانية Sèmeion أى العلامة) . وسوف يكشف لنا هذا العلم كينونه العلامات ، وأيضا القوانين التى تحكمها ، ولكن لما كان هذا العلم لم ينشأ بعد ، فإننا لا نستطيع أن نتنبأ بكيفية تطوره . ولكن لابد من ظهوره ؛ فمكانه محدد سلفا ، وليس علم اللغة سوى جزء من هذا العلم العام ، وستنطبق القوانين التى تكشفها السيميولوجيا ـ بلا جدال ـ على علم اللغة ، وبالتالى سيجد علم اللغة نفسه مرتبطا بمجال محددَ المعالم فى مجموع الظواهر الإنسانية .

ويقع على عاتق عالم النفس مهمة تحديد الموضع الصحيح الذى تحتله السيميولوجيا[١٢] . أما بالنسبة لعالم اللغة فمهمته تحديد الخصائص التى تجعل من علم اللغة نظاما خاصا وسط مجموع الظواهر السيميولوجية . وسنعالج هذه القضية فى موضع لاحق . ولكن يجدر بنا هنا أن نلاحظ شيئا : إذا كنا نستطيع أن نخصص مكانا محددا لعلم اللغة بين العلوم . فهذا يرجع قبل كل شئ إلى إلحاقها بالسيميولوجيا »[١٣] ونرجئ التعليق الطويل الذى تستحقه هذه الصفحة إلى المناقشة التى سنقدمها فيما بعد . ونكتفى ـ هنا ـ بإبراز السمات الجوهرية للسيميولوجيا كما تصورها سوسير ، بل كما تلمسها قبل أن يتعرض لها فى محاضراته بمدة طويلة [١٤] .

تظهر اللغة فى شتى صورها فى شكل ثنائى : فإذا كانت اللغة مؤسسة اجتماعية ، فإن الفرد هو الذى يستخدمها ويمارسها . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، إذا كانت تظهر فى شكل حديث يتميز بالاستمرارية فإنها تتكون من وحدات مستقلة ثابتة . هذا لأن اللغة ـ فى الواقع ـ مستقلة عن العمليات السمعية ـ الصوتية التى تنتج الكلام ، فاللغة هى عبارة **«عن نظام من العلامات تستند أساسا وقبل كل شئ على الاتحاد بين المعنى والصورة الصوتية . ويتميز هذان الوجهان للعلامة (أى المعنى والصورة) بكونهما نفسيين »[١٥]** فمن أين إذن تستمد اللغة وحدتها ؟ وما المبدأ الذى يحكم توظيفها ؟ إنها تستمدهما من خاصيتها السيميوطيقية . ويمكن استخلاص طبيعتها من هذه الخاصية ، كما يمكن ربطها بمجموعة من الأنظمة تشاركها نفس الطبيعة .

ويعتبر سوسير ـ مخالفا فى ذلك بيرس ـ أن العلامة مفهوم لغوى قبل كل شئ ، ولكنه يمكن أن يتسع ليشمل أنواعا مختلفة من الظواهر الإنسانية والاجتماعية . ويحدد سوسير ـ على هذا النحو ـ مجال العلامة . ولكن هذا المجال يحتوى ، بالإضافة إلى اللغة ، أنظمة مماثلة لنظام اللغة . ويذكر سوسير بعض هذه الأنظمة . والصفة المشتركة لهذه الأنظمة هى أنها أنظمة من **العلامات** غير أن اللغة هى **«أهم هذه الأنظمة»** ولكن ما وجه هذه الأهمية ؟ هل يرجع إلى أن اللغة تشغل حيزا أكبر فى الحياة الاجتماعية من أى نظام آخر ؟

وإذا كان فكر سوسير يتميز بالوضوح فيما يتعلق بعلاقة اللغة بأنظمة العلامات الأخرى فإنه أقل وضوحا بالنسبة للعلاقة التى تربط بين علم اللغة والسيميولوجيا ، وهى العلم الخاص بأنظمة العلامات . ففى رأى سوسير لابد لعلم اللغة أن يرتبط بالسيميولوجيا . وتدخل هذه ـ بدورها ـ فى إطار علم النفس الاجتماعى ، وبالتالى علم النفس العام . بيد أن السيميولوجيا لم تتكون بعد كعلم ، ولابد من الانتظار حتى تنشأ وتتناول **«دراسة حياة العلامات فى قلب الحياة الاجتماعية»** . وبذلك نستطيع أن نتعرف على ماهية العلامة وعلى طبيعة القوانين التى تحكمها . إن سوسير فى الحقيقة يحيل تعريف العلامة إلى علم لم ينشأ بعد ، ولكنه يكتفى بتقديم أداة يستخدمها علم اللغة لتشكيل سيميولوجيته الخاصة . وهذه الأداة هى العلامة اللغوية : **«إننا نرى أن المشكلة اللغوية هى مشكلة سيميولوجية قبل كل شئ ... وتستمد كل أبحاثنا دلالتها من هذه الحقيقة الهامة»[١٦]** .

إن المبدأ الذى يربط بين علم اللغة والسيميولوجيا هو أن العلامة اللغوية **«اعتباطية»** . وهذا المبدأ هو أساس علم اللغة . ومن ثم نستطيع أن نقول بصورة عامة إن المادة الأساسية التى تتناولها السيميولوجيا هى **«مجموعة الأنظمة التى تقوم على اعتباطية العلامة»[١٧]** . ويترتب على ذلك أن اللغة تحتل مكان الصدارة بين أنظمة التعبير جملة .

«ويمكن القول ... إن العلامات التى تتميز بالاعتباطية المطلقة تحقق ـ أكثر من غيرها ـ العملية السيميولوجية ؛ ولهذا السبب فإن اللغة ، وهى أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا ، هى أكثرها تمثيلا للعملية السيميولوجية . ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من أنها نظام خاص فحسب »[١٨] .

ويظهر مما سبق أن سوسير فى حين أنه يعرب بوضوح عن ضرورة ارتباط علم اللغة بالسيميولوجيا فإنه يمتنع عن تعريف طبيعة العلاقة التى تربط بينهما ، فيما عدا مبدأ اعتباطية العلامة الذى يهيمن على مجموع الأنظمة التعبيرية وفى مقدمتها اللغة . إن السيميولوجيا ـ كعلم للعلامات ـ عند سوسير لا تتعدى كونها رؤية مستقبلية ، تتشكل فى خطوطها العريضة على شاكلة علم اللغة .

أما عن الأنظمة التى تنتمى إلى السيميولوجيا ـ بالإضافة إلى اللغة ـ فإن سوسير يقتصر على ذكرها ، دون أن يحاول حصرها فى قائمة ـ إذ لا يقدم أى معيار يصلح لتحديد طبيعتها : **«الكتابة ، أبجدية الصم والبكم ، الطقوس الرمزية ، أشكال التحية ، الإشارات الحربية إلخ ... »[١٩]** وفى موضع آخر من محاضراته ـ فى علم اللغة ـ يقترح إمكانية اعتبار الطقوس والعادات إلخ ... علامات .[٢٠]

وإذا أردنا أن نلتقط خيط هذه المشكلة الهامة حيث تركها سوسير ، فلابد من مجهود أوليّ فى التصنيف ، وهذا من أجل تطوير التحليل وإرساء أسس السيميولوجيا .

إننا لن نتعرض هنا لمشكلة الكتابة ، حيث اننا نعتقد أن هذه القضية الهامة تتطلب معالجة منفردة . هل الطقوس الرمزية وأشكال التحية أنظمة مستقلة ؟ هل يمكن أن نضعها فى نفس مرتبة اللغة ؟ إن العلاقة السيميولوجية لا تقوم فى الطقوس الرمزية وأشكال التحية إلا من خلال القول : « **الأسطورة** » التى تصاحب الطقوس و« **البروتوكول** » الذى ينظم أشكال التحية . فهذه العلامات تفترض وجود اللغة التى تنتجها وتفسرها لكى تتولد وتتشكل فى صورة نظام . فهذه العلامات هى من نوعية مختلفة عن اللغة ، وتخضع لنظام هرمى عام لابد من تحديده . ويمكن أن نستشف مما سبق أن مادة السيميولوجيا هى **العلاقات** بين الأنظمة المختلفة بالإضافة إلى العلامات التى تكون هذه الأنظمة .

وقد آن لنا أن نترك العموميات وأن نتعرض للمشكلة الجوهرية التى تتمركز حولها السيميولوجيا ، وهى موضع اللغة بين أنظمة العلامات . ويجدر بنا ــ بدءًا ــ أن نوضح مفهوم العلامة وقيمتها داخل المجموعات التى يمكن دراستها فيها ، إذ إننا لا نستطيع أن نرسى قواعد النظرية دون القيام بذلك . ونعتقد أن هذه الدراسة لابد أن تبدأ بالأنظمة غير اللغوية .

ــ ٢ ــ

إن دور العلامة هو التمثيل ، أن تحل محل شئ آخر ، أن تستدعى هذا الشئ باعتبارها بديلا عنه . ويفترض أى تعريف أكثر دقة ــ يتكفل بالتفرقة بين الأنواع المختلفة من العلامات ــ تأملا حول مبدأ علم للعلامات ، حول السيميولوجيا ، ويفترض ــ أيضا ــ سعيا نحو تشكيل هذا العلم . وإذا ــ تأملنا سلوكنا أو ملابسات الحياة الفكرية والاجتماعية أو ملابسات العلاقات ، أو ملابسات الإنتاج والتبادل ، لاحظنا أننا نستخدم مجموعة من نظم العلامات معاً ، فى كل لحظة من لحظات حياتنا : إننا نستخدم أولا ــ وقبل كل شئ ــ علامات اللغة ، وهى التى يبدأ اكتسابها مع نشوء الحياة الواعية ، ثم علامات الكتابة ، ثم علامات التحية والتعرف على الآخر والتجمع بكل أشكالها وتسلسلها الهرمى ، ثم العلامات التى تنظم المرور ، والعلامات الخارجية التى تشير إلى الظروف الاجتماعية ، و« **العلامات النقدية** » التى تشير إلى القيم والمؤشرات فى الحياة الاقتصادية ، وعلامات العبادات والشعائر والعقائد ، وعلامات الفن بكل أشكالها وتنوعها (الموسيقى ، والتصوير والفنون التشكيلية) ، ويبدو ــ بجلاء ، وبدون تجاوز لحدود الملاحظة الإمبريقية ــ أن حياتنا بأسرها محصورة داخل شبكات من العلامات تشكلنا إلى الدرجة التى تجعل إلغاء علامة يُخلُّ بتوازن المجتمع والفرد معا . ويبدو كأن هذه العلامات تتوالد وتتكاثر بفضل ضرورة داخلية تتجاوب ــ فيما يظهر ــ مع ضرورة نابعة من نظامنا العقلى . ومن ثم فما هو المبدأ ــ والأمور على هذا النحو ــ الذى يجب علينا أن ندخله على كل هذه التشكيلات التى تتكون بها العلامات، لكى ننظمها ونحدد المجموعات المختلفة ؟

إن السمة التى تتسم بها شتى الأنظمة ، والتى تمثل المعيار الذى يجعلها تدخل فى نطاق السيميولوجيا ، هى قدرتها على الدلالة أو مدلوليتها Signifiance ، وتكونها من وحدات دلالية أو « **علامات** » . ويجب علينا ــ الآن ــ أن نصنف خصائص الأنظمة المميزة .

إن النظام السيميولوجى يتميز بالخصائص التالية :

١ ــ كيفية تأدية الوظيفة .

٢ ــ مجال صلاحيته .

٣ ــ طبيعة علاماته وعددها .

٤ ــ نوعية توظيفه .

أما كيفية التأدية للوظيفة فإنها الطريقة التى يعمل بها النظام ، ولا سيما الحاسة (البصر ، السمع ، إلخ ...) التى يخاطبها ، وأما مجال الصلاحية فإنه المجال الذى يفرض النظام نفسه فيه بحيث يتحتم التعرف عليه واتباعه ، وأما طبيعة العلامات وعددها فهى رهن الشروط السالفة الذكر . وفيما يتعلق بنوعية التوظيف فإن العلاقة هى التى تربط بين العلامات وتَمنح كل علامة وظيفة فارقة Distinctive أو مستقلة عن الأخريات .

فلنختبر هذا التعريف على نظام من الأنظمة التى تنتمى إلى المستوى الأول ، وليكن نظام إشارات المرور الضوئية المستخدمة فى الطرق :

- إن كيفية تأدية الوظيفة هى كيفية بصرية ، تكون ــ عامة ــ فى النهار وفى الهواء الطلق .
- إن مجال الصلاحية هو تنقل العربات على الطريق .
- وتتمثل علامات النظام فى التعارض اللونى بين الأخضر والأحمر أو فى بعض الأحيان تصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة يشير إليها اللون الأصفر وتمثل مرحلة (انتقال) ، ولذا نجد أن هذا النظام نظام ثنائى .
- إن نوعية التوظيف هى علاقة تعاقب (ولا تكون أبدا علاقة تزامن) بين الأخضر والأحمر . وتعنى : طريق مفتوح / طريق مغلق ، أو فى صيغة الأمر أو إصدار التعليمات : أعبر / قف .

وقد يتجاوز النظام حدود مجال الصلاحية الذى يعمل فيه ، أو يتحول من مجاله الأصلى إلى مجال آخر ، فيطبّق على الملاحة النهرية ، أو يستخدم فى تنظيم مرور السفن فى القنوات ومداخل الموانى ، أو تنظيم حركة الطائرات فى ممرات المطارات إلخ .. غير أن هذا التجاوز أو التحويل لا يتم إلا فى مجال الصلاحية ، دون أن يمتد إلى الشروط الثلاثة الأخرى التى تبقى ثابتة فيظل التعارض اللونى قائما كما هو ، وحاملا لنفس الدلالة . ولا ينبغى تغيير طبيعة العلامة سوى لضرورة تمليها ظروف طارئة إلى أن تزول هذه الظروف(٢١) .

إن الخصائص التى يجمعها التعريف السابق تندرج تحت مجموعتين ، فالمجموعة الأولى الخاصة بكيفية التأدية ومجال الصلاحية تشكل الشروط الخارجية الإمبريقية للنظام . أما المجموعة الثانية التى

تشمل الخاصيتين الأخريين المتعلقتين بالعلامات ونوعية التوظيف ، فإنها تشكل الشروط الداخلية للنظام أو شروطه السيميوطيقية . وتقبل الخاصيتان الأوليان بعض التنويعات أو التكييفات ، أما الخاصيتان الثانيتان فتظلان ثابتتين . ويمثل هذا الشكل البنائى النسق المقنن للنظام الثانى الذى نجده فى أساليب الانتخاب التى تجرى مثلا من خلال استخدام كرات بيضاء أو سوداء ، أو من خلال الوقوف أو الجلوس إلخ .. وفى كل المناسبات التى يمكن أن تكون البدائل فيها معبرا عنها (ولكنها ليست كذلك) من خلال ألفاظ لغوية مثل : نعم / لا .

ونستطيع الآن أن نستخلص مما سبق مبدأين يحكمان العلاقات بين الأنظمة السيميولوجية المختلفة .

ويمكن أن نطلق على المبدأ الأول مصطلح مبدأ **عدم الترادف** Non-redonance بين الأنظمة ولا يوجد تراكب بين الأنظمة السيميولوجية ، إذ لا نستطيع أن نقول نفس الشئ بالكلمة أو بالنغم ، إذ تختلف الكلمة عن النغم من حيث هما نظامان يقومان على أسس مختلفة .

وقد يعنى ذلك أنه لا يمكن أن يحل واحد من نظامين سيميوطيقيين من نمطين مختلفين محل الآخر ، ففى الحالة المذكورة تتميز الكلمة والنغم بسمة مشتركة ، هى إنتاج الصوت ومخاطبة السمع ـ غير أن هذا التشابه بين النظامين لا يلغى الاختلاف الذى يظهر بين طبيعة وحداتهما الخاصة ونوعية أدائهما لوظيفتهما ـ كما سنوضح فيما بعد . ويرجع سبب عدم وجود الترادف فى عالم العلامات إلى استحالة تبديل نظام بآخر ، يختلف عنه فى أسسه ، لأن الإنسان لا يملك عددا من الأنظمة المختلفة تحمل نفس **العلاقة** الدلالية .

ونستطيع فى مقابل ذلك ـ أن نبدّل بين الأبجدية الكتابية وأبجدية بريل Braille أو مورس Morse أو التى يستخدمها الصم والبكم ، ويرجع ذلك إلى أنها جميعا انظمة ذات أساس مشترك مبنى على مبدأ الأبجدية العام : إذ الحرف الواحد يساوى صوتا واحداً .

وستطيع أن نستخلص مبدأ ثانيا ، ينتج عن المبدأ الأول ويكمله : ومؤدى هذا المبدأ الثانى أنه إذا انتمت علامة واحدة إلى نظامين مختلفين فإن هذا لا يعنى أن هناك ترادفا بين النظامين أو تكرارا ، فالكيان المادى للعلامة ليس له قيمة ، إذ تكمن القيمة فى الاختلاف الوظيفى للعلامة . إن اللون الأحمر الذى ينتمى إلى نظام إشارات المرور لا يمت بصلة إلى اللون الأحمر الذى يظهر فى العلم الفرنسى الثلاثى الألوان : أزرق ـ أبيض ـ أحمر ، ولا يمت اللون الأبيض الذى يظهر فى هذا العلم بصلة إلى اللون الأبيض الذى يشير إلى الحداد فى الصين . إذ تعرف قيمة العلامة فقط ، من خلال إدخالها فى النظام الذى تنتمى إليه . ومن هنا لا توجد علامة يمكن أن تعبر حدود الأنظمة المختلفة .

هل لنا أن نستنتج مما سبق ـ إذن ـ أن الأنظمة تمثل عوالم مغلقة لا تقوم بينها سوى علاقة تعايش عرضية ؟

إن علينا أن ندخل ـ عند هذه النقطة من النقاش ـ إلى ضرورة منهجية جديدة : إذ يجب أن تكون العلاقة التى تربط بين الأنظمة السيميوطيقية ذات طبيعة سيميوطيقية ، وتحدد هذه العلاقة فاعلية الوسط الثقافى المشترك الذى ينتج **ويغذّى** ـ بطرق متغايرة ـ جميع الأنظمة الخاصة به . إلا أن هذه العلاقة علاقة خارجية ولا يستتبعها ـ بالضرورة ـ قيام تلاحم أو ترابط بين الأنظمة المختلفة . وهناك شرط آخر : إذ يجب علينا أن نحدد ما إذا كان من الممكن أن يفسر نظام سيميوطيقى نفسه بنفسه ، أو ما إذا كان يستمد تفسيره من نظام سيميوطيقى آخر ؛ ومن ثم يمكن أن ننظر إلى العلاقة التى تقوم بين الأنظمة على أنها علاقة بين **نظام مفسِّر ونظام مفسَّر** . وهذه العلاقة هى التى نقترحها ـ على المستوى الأعلى ـ بين علامات اللغة وعلامات المجتمع : إننا نستطيع أن نفسر علامات المجتمع من خلال علامات اللغة وليس العكس صحيحا . فاللغة ـ إذن ـ هى مفسِّر المجتمع [٢٢] . أما على المستوى الأدنى فإننا نستطيع أن نعتبر الأبجدية الكتابية مفسِّرًا لأبجدية بريل Braille أو مورس Morse . وهذا بفضل اتساع مجال صلاحيتها رغم أن كلا من الأبجديات الثلاثة قابل لأن يحل محل الآخر .

ونستطيع أن نستنتج مما سبق أن الأنظمة الفرعية داخل المجتمع تفسَّر أيضا من خلال اللغة . وهذا يبدو منطقيا حيث أن المجتمع يحتويها ، كما أن المجتمع نفسه يُفسَّر من خلال اللغة . ونلاحظ أن هذه العلاقة غير قابلة للارتداد ، والسبب فى ذلك هو أننا لا نستطيع أن نعكس عملية التفسير هذه فاللغة تحتل مكانة خاصة فى عالم أنظمة العلامات . ولذا فإذا اتفقنا على الإشارة إلى مجموعة الأنظمة بحرف «ن» (أى «نظام») وإلى اللغة بحرف «ل» سوف يكون التحويل ـ دائما ـ فى اتجاه ن ــ ل ولن يكون أبدا فى الاتجاه العكسى . وهذا المبدأ مبدأ عام يحكم الترتيب الهرمى الذى يمكن أن يستخدم فى تصنيف الأنظمة السيميوطيقية وفى بناء نظرية سيميولوجية .

ويمكننا ـ لكى نبرز الاختلافات بين الرتب المختلفة داخل مجموعة الأنظمة السيميوطيقية ـ أن نتناول من نفس الزاوية نظاما مختلفا تماما عن الأنظمة التى تحدثنا عنها ، وهو النظام الموسيقى . وستظهر لنا الاختلافات ، قبل كل شئ ، فى طبيعة العلامات وفى نوعية توظيفها .

إن الموسيقى مكونة من الأصوات التى تكتسب طبيعة موسيقية عندما تسمى تسميات خاصة ، وتصنف تصنيفا خاصا كدرجات موسيقية أو «نوت» Notes إننا لا نجد فى الموسيقى وحدات يمكن مقارنتها ـ مقارنة تطابق ـ بالعلامات اللغوية . وتنظم هذه الدرجات الموسيقية داخل إطار تنظيمى هو السلم الموسيقى ، إذ تدخل هذه الدرجات إطار السلم فى شكل وحدات مميَّزة ينفصل بعضها عن الآخر ولكن يتحدد عددها بالإطار . وتتسم كل وحدة أو درجة بعدد ثابت من الذبذبات تستغرق وقتا محددا . إن السلالم الموسيقية تحتوى على نفس عدد الدرجات الموسيقية فى طبقات مختلفة يحددها عدد الذبذبات فى متواليات هندسية ، بينما تظل المسافات ثابتة . وقد تُنتَج الأصوات الموسيقية مونوفونيا (أى مفردة) أو بوليفونيا (مجتمعة) ؛ ولذلك فهى توظف على حدة أو متآلفة ، مهما اتسعت المسافات التى تفصل بينها فى سلالمها المختلفة . ولا حصر لعدد الأصوات التى يمكن لمجموعة من الآلات ، تعزف معا وفى وقت واحد ، أن تنتجها . بل لا يخضع ترتيبها

أو معدل ترددها الصوتى أو نطاق تنسيقها لتحديد أو قيد. فالملحن ينظم الأصوات فى «قوله» الموسيقى بحرية مطلقة، لأن هذا القول لا يخضع لعرف «نحوى» معين بل يتبع تركيبه الخاص.

إننا نرى ـ إذن ـ ما الذى يجعل النظام الموسيقى يدرج بين الأنظمةالسميوطيقية، وما الذى يجعله يختلف عنها، فالنظام الموسيقى يُنسق منطلقاً من المجموعة التى يمثلها السلم الموسيقى، وهذا بدوره يتكون من الدرجات الموسيقية التى لا تكتسب قيمة تعارضية سوى داخل السلم نفسه. وليس هذا السلم سوى مجموعة تتكرر على طبقات مختلفة، يحددها النغم Tone الذى يشير إليه المفتاح الموسيقى.

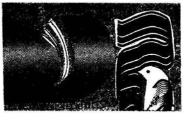
والدرجة الموسيقية هى ـ إذن ـ الوحدة الأساسية فى النظام الموسيقى. هذه الوحدة هى وحدة متميزة وتعارضية، ولكنها لا تكتسب قيمتها سوى بدخولها فى السلم الموسيقى الذى يحدد جدول الدرجات الموسيقية. هل هذه الوحدة وحدة سميوطيقية؟ قد تكون كذلك داخل نطاقها الخاص، إذ إنها تحدد التعارضات فى هذا النطاق، ولكنها لا تمت بصلة لسميوطيقا العلامة اللغوية، فإننا لا نستطيع أن نحولها إلى وحدات لغوية، على أى مستوى من المستويات.

وقد نلاحظ تشابها آخر بين الموسيقى واللغة، غير أنه يحمل فى طياته اختلافا عميقا. إن الموسيقى نظام يعمل على محورين. محور التزامن ومحور التتابع، وقد يرد إلى الذهن أن ثمة تقابلا بين هذين المحورين والمحورين اللذين تعمل عليهما اللغة، وهما محور الاستدعاء Paradigmatique ومحور السياق Syntagmatique

غير أن محور التزامن فى الموسيقى يتنافى مع مبدأ الاستدعاء فى اللغة فهذا المبدأ الأخير هو ـ فى الواقع ـ مبدأ الاختيار الذى يستبعد التزامن داخل المقطع اللغوى الواحد، ومن جانب آخر لا يطابق محور التتابع فى الموسيقى محور السياق فى اللغة، حيث أن التتابع فى الموسيقى يتلاءم مع تزامن الأصوات، وهذا التزامن لا يخضع لأى قيود سواء كان ذلك فى التآلف بين الأصوات المفردة أو مجموعات الأصوات أو فى استبعاد هذه الأصوات. ولذلك فإن التكوين الموسيقى الذى ينتج عن التوافق Harmonie والطباق Contrepoint

لا يتوفر للغة، حيث يخضع محور الاستدعاء ومحور السياق ـ على السواء ـ لأحكام محددة، مثل قواعد التوافق والاختيار والتواتر الخ.. وتترتب ـ على هذه القواعد ـ ظواهر التردد والتوقع الإحصائى من جانب، وإمكانية إنتاج أقوال تفهم من جانب آخر. ولا يتعلق الفرق بين اللغة والموسيقى على نظام موسيقى معين، أو على السلم الموسيقى المختار، فيدخل فيه نظام الاثنى عشر صوتا المتسلسل Dodécaphonie كما يدخل فيه النظام الديا تونى Diatonie

ونستطيع القول إجمالا: إننا إذا اعتبرنا الموسيقى «لغة» فإنها لغة تملك «تركيبا» ولكنها لا تملك سميوطيقا. ويوضح هذا التباين بين اللغة والموسيقى سمة إيجابية وضرورية تتميز بها سميولوجية اللغة وهى سمة يجب أن نأخذها فى الاعتبار.



ولننتقل ـ الآن ـ إلى مجال آخر، هو مجال الفنون التى يطلق عليها «الفنون التشكيلية»، وهو مجال لا حد له، غير أننا نكتفى ـ هنا ـ بالبحث عما إذا كانت هناك بعض التشابهات أو الاختلافات التى تلقى ضوءاً على سميولوجيا اللغة. ونصطدم ـ فى هذا المجال ـ ومنذ الوهلة الأولى ـ بصعوبة مبدئية: هل توجد سمة أساسية مشتركة بين كل هذه الفنون سوى مفهوم مبهم هو مفهوم «التشكيل» Le Plastique هل توجد وحدة شكلية يمكن تحديدها على أنها الوحدة التى تدخل فى تكوين كل هذه الفنون أو فى أحدها؟ ولكن ما وحدة التصوير والرسم؟ هل هى الشكل أم الخط أم اللون؟ وهل هذا السؤال ـ إذا طرحناه بهذا الشكل ـ له معنى؟

وقد آن لنا أن نضع الشروط التى تمثل الحد الأدنى للمقارنة بين أنظمة من رتب مختلفة. إذ لابد لكل نظام سميوطيقى ـ يقوم على العلامات أن يحتوى:

١ ـ قائمة محددة من العلامات

٢ ـ قواعد للتنسيق تتحكم فى تشكيل هذه العلامات

٣ ـ بغض النظر عن طبيعة المقولات التى ينتجها النظام وعدد هذه المقولات.

وإذا نظرنا إلى الفنون التشكيلية فى جملتها فلا يبدو أن أياً منها يحاكى هذا النموذج. وقد نجد ـ على الأكثر ـ أن عملا ما، لفنان معين، يقترب من هذا النموذج، وفى هذه الحالة لا يتعلق الأمر بشروط عامة وثابتة، ولكن يظل فى حدود خاصية فردية، مما يخرجنا من نطاق اللغة كنظام عام.

ويظهر ـ مما سبق ـ أن مفهوم «الوحدة» يحتل مكانة الصدارة فى الإشكالية التى نحن بصددها[٢٣]، وأن أية نظرية جادة لن تتشكل ـ إذا أسقطت أو تفادت قضية الوحدة. إذ إن كل نظام دال لابد من أن يُعرف من الطريقة التى يُنتج بها الدلالة، ومثل هذا النظام يجب أن يحدد الوحدات التى يستخدمها، لكى ينتج «المعنى»، وأن يحدد أيضا نوعية «المعنى» المنتج.

وهكذا نواجه سؤالين :

١ ـ هل يمكن اختزال جميع الأنظمة السميوطيقية فى وحدات ؟

٢ ـ هل هذه الوحدات ـ داخل الأنظمة التى توجد فيها ـ تمثل علامات ؟

ولابد من اعتبار الوحدة والعلامة خاصيتين متميزتين فبينما تكون العلامة بالضرورة وحدة فقد لا تكون الوحدة علامة . ونحن واثقون ـ على أقل تقدير ـ من هذا القول : **إن اللغة مكونة من وحدات وهذه الوحدات هى علامات . ولكن ماذا عن الأنظمة السميوطيقية الأخرى ؟**

ونتناول بادئ ذى بدء الطريقة التى تؤدى بها الأنظمة المسماة جمالية ـ أنظمة الصوت والصورة ـ وظيفتها ، عامدين أن نترك ـ جانبا ـ وظيفها الجمالية . إن «**اللغة**» الموسيقية تتكون من تآلفات ومتتاليات من الأصوات ، مترابطة بطرق مختلفة ، إن الوحدة الأولية فى هذا النظام هى الصوت ، والصوت ليس علامة ؛ فيمكن التعرف على كل صوت داخل بنية السلم الموسيقى الذى ينتمى إليه ، ولكن ما من صوت من هذه الأصوات يحمل دلالة . ونرى فى هذا مثالا نمطيا لوحدات ليست علامات ، فإنها لا تشير إلى شئ إذ إنها مجرد درجات فى سلم حُدِّد مداه اعتباطيا . ونستطيع أن نقول ـ هنا ـ إننا عثرنا على مبدأ للتمييز : **إن الأنظمة المبنية على وحدات تنقسم إلى أنظمة ذات وحدات دالة ، وأنظمة ذات وحدات غير دالة ، ونضع اللغة فى النوع الأول ، أما الموسيقى فتنتمى إلى النوع الثانى**[٢٤] .

وتطرح قضية وجود الوحدات نفسها للمناقشة بالنسبة للفنون التشكيلية (**التصوير والرسم والنحت**) ذات الصور الثابتة أو المتحركة .

ما طبيعة هذه الوحدات ؟ إذا تعلق الأمر بالألوان فعلينا أن نعترف أنها تشكل سلما يمكن تخصيص درجاته الأساسية من خلال تسميتها . إنها تُعَيَّن ويشار إليها ، ولكنها لا تشير إلى شئ خارجها ، ولا توحى بشئ ثابت معروف أو محدد . إذ يختار الفنان الألوان ويخلطها ويصوغها كيف شاء على اللوحة ، ولا تتشكل هذه الألوان تشكيلا نهائيا سوى داخل التكوين نفسه . وتكتسب «**دلالة**» ، من حيث التقنية ، من خلال الاختيار والتنسيق . إن الفنان يخلق سميوطيقا خاصة به ويؤسس تعارضاته فى خطوط يضفى عليها الدلالة من خلال تنسيقها . ولا يتسلم الفنان قائمة من العلامات جاهزة مسبقا ، أو معترفاً بها ، ولا يقوم بتأسيس قائمة . فاللون ـ هذه المادة الخام ـ يشتمل على تشكيلة لا نهائية من الفوارق الدقيقة المتدرجة غير أنها لا تجد مقابلا بين «**العلامات**» اللغوية .

أما بالنسبة للفنون الشكلية فإنها تنتمى إلى مستوى آخر هو مستوى التمثيل ، حيث يتآلف الخط واللون والحركة ، وتدخل فى مجموعات تحكمها ضرورات خاصة . إن هذه الأنظمة أنظمة متميزة ، ذات تعقيدات جمة ، لا تتحدد وحداتها إلا بتطور سميولوجيا لاتزال فى مرحلة التكوين . ويجب أن تكتشف العلاقات الدالة فى «**اللغة الفنية**» داخل العمل الفنى نفسه . فالفن ليس سوى عمل معين يبث فيه الفنان بمحض حديثه تعارضات وقيما ، يتحكم فيها تحكما مطلقا ، دون أن ينتظر «**إجابة**» أو يحاول أن يلغى تناقضات . فالشئ الوحيد الذى يقع على عاتقه هو التعبير عن رؤية تخضع لمعايير ـ واعية أو غير واعية ـ يجسدها العمل ، ويصبح ـ فى جملته ـ شاهدا عليها .

ونستطيع أن نفرق بين الأنظمة التى يطبع الكاتب الدلالة عليها ، والأنظمة التى تعبر فيها ـ عن الدلالة ـ الوحدات الأولية منفردة بمعزل عن العلاقات التى يمكن أن تدخل فيها . وتُستخلص الدلالة فى الأنظمة الأولى من العلاقات التى تنظم عالما مغلقا ، أما فى الأنظمة الثانية فإنها ملازمة للعلامات نفسها ، فالدلالة فى الفن لا تحيل أبدا إلى عُرف ، يستقبله أطراف الحوار المعنية بطريقة مماثلة[٢٥] . ويتحتم الكشف ـ فى كل مرة ـ عن عناصر هذه الدلالة ، إذ لا نهاية لها من حيث العدد كما أنها ذات طبيعة تلقائية . ولذلك فلابد من إعادة اكتشافها فى كل عمل على حدة ومن ثم فإنها لا تصلح لكى تثبت فى منظومة . أما الدلالة فى اللغة فإنها على عكس ذلك تماما ، فهى الدلالة المحض التى تؤسس إمكان التبادل والاتصال . وبناء على ذلك فإنها تشكل إمكان قيام الحضارة نفسها .

ومع ذلك فإن المقارنة بين **أداء مؤلف لموسيقى وإنتاج آخر لقول لغوى نظل** مقارنة ممكنة ، من خلال استخدام بعض الاستعارات ، فيصبح الكلام عن «**قول**» موسيقى ، يقسَّم إلى «**جمل**» مستقلة ، تفصلها «**فواصل**» أو «**وقفات**» وتميز هذه الأقوال «**موتيفات**» يمكن التعرف عليها . وقد نبحث فى الفنون التشكيلية عن مبادئ عامة «**للصرف**» أو «**التركيب النحوى**»[٢٦] ولكن شيئا يفرض نفسه بكل تأكيد ، وهو أن سميولوجيا اللون أو الصوت أو الشكل ، لا يعبر عنها من خلال اللون أو الصوت أو الشكل إذ لابد لكل نظام غير لغوى من أن يوصف بواسطة اللغة ، فلا يمكن أن يوجد إلا من خلال سميولوجيا اللغة ، وداخل هذه السميولوجيا .

ولا يغير من الوضع أن تكون اللغة ـ هنا ـ أداة ، وليست موضوعا للتحليل ، فهذا الوضع هو الذى يحكم جميع العلاقات السميوطيقية ؛ فاللغة هى المفسِّر بالنسبة لكل الأنظمة الأخرى ، سواء كانت لغوية أو غير لغوية .

ونود ـ هنا ـ أن نوضح طبيعة العلاقات بين الأنظمة السميوطيقية وإمكانياتها ، ونقدم ثلاثة أنواع من العلاقات .

أولا : يمكن أن يولِّد نظام نظاما آخر ، فتولِّد اللغةُ العادية تَقَعُّد الاستنباط فى المنطق والرياضة ، وتولِّد الكتابة العادية كتابة بريل Braille وتصلح هذه **العلاقة التوليدية** Relation D'engendrement بين نظامين متغايرين ومتعاصرين ، لهما طبيعة مشتركة ، فيبنى النظام الثانى انطلاقا من النظام الأول لتأدية وظيفة معينة . ويجب أن نفرق بدقة بين العلاقة التوليدية ، والعلاقة الاشتقاقية التى تفترض وجود تطور وتغير تاريخى . فالذى يربط بين الكتابة الهيروغليفية والكتابة الديموطيقية هو علاقة الاشتقاق وليس علاقة التوليد . ويعطينا تاريخ تطور الكتابة نماذج كثيرة لنمط علاقة الاشتقاق هذه .

ثانيا : النمط الثانى هو علاقة التماثل Relation d'Homologie التى تؤسس علاقة متبادلة بين أجزاء لنظامين سميوطيقيين. وعلى عكس النظام الأول ، لا تُستَقرأ هذه العلاقة من النظام نفسه ، ولكنها تُسقط عليه بفضل بعض الصلات التى تكتشف أو تقام بين نظامين مختلفين. وتختلف طبيعة التماثل ، فقد تكون حدسية أو استدلالية . فى الجوهر أو فى البنية ، ذهنية أو شعرية وعندما يقول بودلير : «**إن الروائح والألوان والأصوات تتجاوب**» ، فإن هذه التقابلات التى تُقام بين الروائح والألوان والأصوات لا تخص سوى بودلير نفسه ، إذ إنها تشكل عالمه الشعرى ، وتنظم الصور التى تعكس هذا العالم. أما التماثل الذى يقيمه بانفسكى Panovsky بين العمارة القوطية والفكر المدرسى[٢٧] ، فإنه أكثر ذهنية من هذا الذى يقيمه بودلير. ويلاحظ ـ كذلك ـ التماثل بين الكتابة والحركات الشعائرية فى الصين. وقد تكشف بنيتان نحويتان لتركيبين مختلفين تماثلات ذات نطاق محدود أو متسع. إن الأمر يترتب على الطريقة التى يُحدد بها النظامان ، والمعايير التى تستخدم ، والمجالات التى يجرى فيها البحث. وقد يستعمل التماثل بين نظامين ـ طبقا للحالة ـ إما كمبدأ للتوحيد بينهما ـ فلا يتجاوز استخدامه هنا دورا وظيفيا ـ وإما لخلق نوع جديد من القيم السميوطيقية. ولا يحدد شئ صلاحية هذه العلاقة مسبقا ولا يحد تشعبها شئ.

ثالثا : والنمط الثالث من العلاقات بين الأنظمة السميوطيقية هو نمط علاقة التفسير Relation d'Intrprétance

ونطلق هذا الاسم على العلاقة التى نقيمها بين نظام مفسر ونظام مفسَّر. إن هذه العلاقة هى العلاقة المحورية بالنسبة للغة وتفرق بين الأنظمة المختلفة ، فنقسمها إلى أنظمة يمكن تحليلها إلى مستويين : مستوى من الوحدات الدالة (**مثل المونيم فى اللغة**) ووحدات غير دالة (**مثل الفونيم فى اللغة أيضا**) وأنظمة لا تحلل إلا إلى مستوى واحد غير دال ، يكتسب دلالته من ربطه بنظام آخر. ومن هنا يمكن أن نقدم ـ ونبرر فى نفس الوقت ـ المبدأ القائل بأن اللغة هى المفسِّر الوحيد لجميع الأنظمة السميوطيقية ، إذ لا يملك نظام آخر «**لغة**» يستطيع أن يصف ويفسر نفسه من خلالها مطلقا من تقسياته السميوطيقية (**أى من خلال تحليله إلى علامات**) سوى «**اللغة**» التى تستطيع ، من حيث المبدأ ، أن تصنف وتفسر كل شئ بما فيه نفسها.

ونرى ـ هنا ـ كيف تختلف العلاقة السميولوجية عن أية علاقة أخرى ، خصوصا العلاقة الاجتماعية. وإذا طرحنا السؤال حول وضع اللغة بالنسبة للمجتمع ـ وهو موضوع أثار الكثير من المناقشات ـ وحول نوعية ارتباطها ، سنلاحظ أن عالم الاجتماع ، ومن يسلك مسلكه ينظر إلى المسألة من زاوية تباعد كل من المجتمع واللغة وأن اللغة تعمل داخل المجتمع الذى يحتويها ، ولذلك فإن عالم الاجتماع يقرر أن المجتمع هو الكل ، واللغة هى الجزء. بيد أن النظرة السميولوجية تعكس هذه العلاقة ، لأن اللغة ـ وحدها ـ هى التى تسمح بوجود المجتمع ، فاللغة هى التى تجمع البشر معا ، وهى أساس جميع العلاقات التى تؤسس بدورها المجتمع. **ويمكن القول ـ إذن ـ إن اللغة هى التى تحوى المجتمع**[٢٨] ، ولذلك فإن العلاقة السميوطيقية ، وهى علاقة التفسير ، تعكس العلاقة الاجتماعية ، وهى علاقة الاحتواء التى تُموّضع العلاقات الخارجية ، وتشيّئ اللغة والمجتمع على السواء ، بينما تربط علاقة التفسير بينهما وفقاً لقدرتهما على تشكيل نفسيهما فى نظام سيميوطيقى.

ويتحقق من هذا معيار أشرنا إليه آنفا عندما حاولنا تحديد طبيعة العلاقات بين أنظمة سيميوطيقية مختلفة ، ووجدنا أن هذه العلاقات لابد أن تكون ذات طبيعة سيميوطيقية. ونجد أن علاقة التفسير اللاعكسية التى تجعل اللغة تحتوى الأنظمة الأخرى تخضع لهذا المعيار.

تعطينا اللغة النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميوطيقى فى بنيته الشكلية وفى تأديته لوظيفته. فاللغة :

١ ـ تتمثل فى القول الذى يحيل إلى موقف ما ، فإذا تكلمنا فإننا نتكلم دائما عن شئ ما.

٢ ـ تتكون ـ من حيث الشكل ـ من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة.

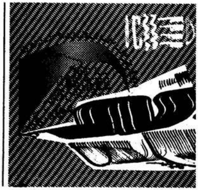
٣ ـ تُنتج اللغة وتُستقبل فى إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء مجتمع واحد.

٤ ـ تمثل اللغة التحقق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب.

وتمثل اللغة ، لهذه الأسباب مجتمعة ، التنظيم السيميوطيقى الأمثل ، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلامة ، كما تنفرد بتقديم صورتها المتكاملة. ويترتب على هذا أنها ـ هى دون غيرها ـ تستطيع أن تُضفى ـ وتضفى بالفعل ـ صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات. وذلك بأن تعطيها شكلا خاصا ، هو شكل العلاقة التى تميز العلامة نفسها. وتقوم اللغة بدور خاص بالنسبة للأنظمة الأخرى ، فهى تدخل هذه الأنظمة فى القالب السيميوطيقى ، إذ لا يمكن تصور هذا الدور خارج نطاق اللغة. فإن طبيعة اللغة الخاصة ، ووظيفتها التصويرية ، وقدرتها الدنياميكية ، ودورها فى حياة العلاقات تجعل منها النموذج السيميوطيقى الأعلى والبنية التى تشكل الأنظمة الأخرى التى تستق منها هذه الأنظمة سماتها ونوعية فاعليتها.

ولنا أن نتساءل من أين تستمد اللغة هذه الخاصية ؟ هل نستطيع أن نستشف السبب الذى يجعل من اللغة المفسِّر بالنسبة لكل نظام دال ؟

هل يحدث هذا لأن اللغة أكثر الأنظمة انتشارا ، وأوسعها نطاقا ، وأعمها استخداما وأشملها كفاءة عمليًا ؟ إن الأمر على عكس ذلك تماما : إن هذه المكانة البارزة التى تحتلها فى مجال التوصيل العملى هى نتيجة وليست سببا لتميزها بين الأنظمة الدالة. ويرجع هذا التميز إلى سبب سيميولوجى ، وينكشف لنا هذا السبب عندما ندرك أن اللغة تدل بطريقة خاصة تنفرد بها ، وتختص بها دون غيرها ، طريقة لا تتماثل فيها مع أى نظام آخر. **إن اللغة تنهض بدلالة مزدوجة ، ولا نظير لهذا النموذج بين الأنظمة كلها. إن اللغة تجمع بين أسلوبين مختلفين للدلالة وسوف نطلق عليها الأسلوب السيميوطيقى** Simiotique **من جانب والأسلوب السيمنطيقى** Semantique **من جانب آخر.**[٢٩]



أما السيميوطيقي فإنه يشير إلى أسلوب الدلالة الخاص بالعلامة اللغوية ويجعل منها وحدة مستقلة . وقد نفصل ـ طبقا لمقتضيات التحليل ـ بين وجهى العلامة ، وهما الدال والمدلول ، بيد أن العلامة تظل ـ قبل كل شئ ـ وحدة لا يمكن تجزئتها من حيث الدلالة نفسها . إن السؤال الوحيد الذى تثيره العلامة لكى نتعرف عليها هو السؤال المتعلق بوجودها ولا يجاب عن هذا السؤال سوى بلا أو نعم . فالوحدات التالية هى علامات : **شجرة ـ أغنية ـ غسل ـ عصب ـ أصفر ـ على** ، أما الوحدات التالية : **« جشرة ـ « أغينة ـ « سغل ـ « بعص ـ « أصرف ـ « لعى «** ، فإنها ليست علامات ، إذ إننا لا نستطيع أن نتعرف عليها . وبعد التعرف المبدئى على العلاقة يمكن مقارنتها بوحدات أخرى لتحديد معالمها ، فقد تقام المقارنة بينها وبين وحدات أخرى قريبة منها فى البنية الصوتية مثلا ، فيمكن أن نقارن بين الأزواج التالية : **صعد : سعد أو صعد : صعب أو صعد : صدع** . ويمكن أن تقام المقارنة من حيث الدلالة ، فيمكن ـ مثلا ـ أن نقارن بين : **صعد : طلع أو صعد : تسلق أو صعد : ارتفع . وتتركز الدراسة السيميوطيقية ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، حول التعرّف على الوحدات المكونة للنظام ، وعلى وصف صفاتها الخاصة ، وعلى اكتشاف المعايير الدقيقة التى تفرق بين علامة وأخرى ، وسوف تكتسب كل علامة ، بفضل هذه الدراسة ، دلالة أكثر خصوصية داخل كوكبة من العلامات أو وسط مجموعة العلامات العريضة . وإذا أخذنا العلامة فى ذاتها فإنها تغدو كيانا مستقلا تماما ومساويا لنفسه ، فى تعارض مطلق مع العلامات الأخرى ، فتصبح العلامة هى الأساس الدال للغة والمادة الخام التى لا غنى عنها للقول . وتكتسب العلامة صفة الوجود عندما يتعرف عليها مجموع أعضاء مجتمع ما كوحدة دالة توحى بنفس الشئ ـ جملةً ـ وتستدعى نفس التداعيات ونفس التعارضات . وهذا هو مجال السيميوطيقا ومعيارها .**

وتُدخلنا السيمنطيقا مجالا خاصا من الدلالة يولدها **« القول »** Discours . وتتعلق المشاكل التى تطرح نفسها ـ هنا ـ باللغة عندما تستخدم فى إنتاج الرسائل . ومن الجدير بالملاحظة أن الرسالة لا تختزل إلى متتالية من العلامات نقوم بالتعرف عليها ، كل على حدة . ذلك لأن إضافة العلامات الواحدة إلى الأخرى لا تنتج الدلالة ، بل ، على عكس ذلك ، إن المعنى (« المقصد » l'Intenté) المدرك فى كليته هو الذى يتحقق وينقسم إلى « علامات » خاصة هى **« الكلمات »** . ومن جانب آخر فإن السيمنطيقا تأخذ فى عين الاعتبار ـ بالضرورة ـ مجموع الحقائق التى تشير إليها العلامات بينما تظل السيميوطيقا ـ من حيث المبدأ ـ منفصلة ومستقلة تماما عن المشار إليه فى الواقع . **إن مجال السيمنطيقا يشاكل عالم القول والحديث .**

ومما لا شك فيه أننا نواجه هنا مجالين مختلفين من المفاهيم وعالمين ذهنيين متغايرين تماما . ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال الاختلاف الذى يفصل بينهما بالنسبة لمعيار الصلاحية الذى يتطلبه كل من هذين العالمين . ففى السيميوطيقا يجب **التعرف** على العلامة ، أما فى السيمنطيقا فيجب **فهم** القول . ويحيل الفرق بين التعرف والفهم إلى ملكتين مختلفتين فى الذهن : ملكة إدراك التماثل بين السابق والحالى من جانب ، وملكة إدراك معنى قول جديد من جانب آخر . وكثيرا ما تنفصم الملكتين فى بعض الأشكال المَرَضِيَّة لاستخدام اللغة .

إن اللغة هى النظام الوحيد الذى تتحقق دلالته على المستويين ، بينما لا تملك الأنظمة الأخرى سوى بعد دلالى واحد : إما بعد سيميوطيقى بلا سيمنطيقا (مثل التحيات) وإما بعد سيمنطيقى بلا سيميوطيقا (مثل أشكال التعبير الفنى) . وتكمن ميزة اللغة الكبرى فى أنها تشمل دلالة العلامات المفردة ودلالة القول فى آن واحد . ومن هنا تستمد قدرتها الفائقة على خلق مستوى ثان من القول ، يمكن من صياغة كلام دال حول الدلالة نفسها . ونجد فى هذه الملكة الميتالغوية Metalinguistique أصل علاقة التفسير التى تجعل اللغة قادرة على استيعاب الأنظمة الأخرى .

لقد أرسى سوسير أسس السيميولوجيا اللغوية ، عندما عَرّف اللغة على أنها نظام من العلامات . ولكن يظهر لنا ـ الآن ـ أن العلامة بالرغم من أنها تطابق الوحدات اللغوية الدالة فهى لا تصلح لتكون المبدأ العام الذى يتحكم فى أداء اللغة وظيفتها القولية . وإذا كان سوسير لم يغفل الجملة تماما ، إلا أنها كانت تمثل حجر عثرة بالنسبة إليه ، ولذلك أحالها إلى مجال « الكلام » Le Parole [٣٠] ولكن هذه الإحالة لا تحل المشكلة . فالواقع أن عالم العلامة عالم مغلق إذ إن الانتقال من العلامة إلى الجملة مستحيل فإنه لا يتم من مجرد التركيب السياقى أو غيره من التراكيب ، فهناك فجوة تفصل بين العلامة والجملة . ولابد من التسليم بأن اللغة تشتمل على مجالين منفصلين ، يتطلب كل منهما مجموعة من المفاهيم الخاصة . أما بالنسبة للمجال الذى أطلقنا عليه اسم السيميوطيقا فتصلح له نظرية سوسير كنقطة ينطلق منها البحث ، ولكن لابد من النظر إلى مجال السيمنطيقا على أنه مجال منفصل تماما عنه . ولذلك يتطلب تناوله مجموعة جديدة من المفاهيم والتعريفات .

ومن الغريب أن مفهوم العلامة ، وهو الأداة الذهنية التى خلقت السيميولوجيا ، قد ساهم فى تجميدها وأوقعها فى مأزق ، فمن جانب لم يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلغاء أكثر خصائص اللغة أهمية ، ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول فى جملته دون هدم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى المكونة للغة .

وختاما فلابد من تجاوز المفهوم السوسيرى للعلامة كوحدة فريدة تترتب عليها بنية اللغة وأداؤها لوظيفتها معا . ويمكن أن يتم هذا التجاوز من خلال مسلكين :

أولا : فى التحليل داخل اللغة Intra - Linguistique نفسها من خلال إدخال بعد جديد للدلالة سميناه البعد السيمنطيقى ، يتعلق بالقول ويختلف عن دلالة الوحدة المفردة ، التى تنتمى إلى السيميوطيقا .

ثانيا : فى التحليل غير ـ اللغوى Translinguistique للنصوص والأعمال من خلال تطوير شرح دلالى ينطلق من سيمنطيقا القول .

وستكوِّن هذه السيميولوجيا جيلا ثانيا ، فتستطيع بأدواتها ومنهجها أن تساهم فى تطوير فروع أخرى من السيميولوجيا العامة .

● هوامش

(١) SEMIOTICA, LA HAYE, MOUTON, I (1969), 1., pp. 1-12 et 2, pp. 127-135.

(٢) CAHIERS FERDINAND DE SAUSSURE, 15 (1957), p. 19

(٣) Charles S. Peirce (1839-1914); Ferdinand de Saussure (1857-1913)

(٤) « إن الجبر الكونى الذى أقترحه بما فيه من مؤشرات ضمنية و ٤ و١١ ، قابل لأن يوسع حتى يشمل كل شئ . ولذلك فإن نظام الرسم البيانى الوجودى يظل أفضل وإن لم يصل إلى درجة الاكتمال الأمثل » .

Peirce, Selected Writings, ed. Philip P. Wiener (Dover Publication, 1 1958, p. 389).

(٥) « العلامة ـ كما تظهر فى حد ذاتها ـ هى أولاً : من طبيعة الظواهر عندما أطلق عليها Qualisign أى العلامة الصفة ، ثانيا : شئ أو حدث مفرد عندما أطلق عليها Sinsign أى العلامة المفردة (حيث أن مقطع Sin هو المقطع الأول من Semel بمعنى مرة واحدة و Simul بمعنى معا و Singular بمعنى مفرد إلخ ...) ثالثا : من طبيعة النمط العام عندما أسميها Legisign ويمكن التمثيل لهذه الأنواع من خلال لفظ « كلمة » . فإننا نقول إن « كتاب » كلمة و « باب » كلمة ونعتبر أن مثل هذا الاستخدام من قبيل الـ Legisign أو العلامة النمط ، أما إذا قلنا إن صفحة فى كتاب تحتوى على مائتين وخمسين كلمة من بينها ثلاث « كتاب » ، فإن الكلمة هنا Sinsign أو علامة مفردة وتكون هذه العلامة التى تجسد النمط هى « نسخة » Replica منه .

Peirce, op. cit., p. 39.

(٦) « ... إن الكلمة أو العلامة التى يستخدمها الإنسان هى الإنسان نفسه . وبما أن كل فكرة هى علامة وبما أن الحياة ما هى إلا مجرى من الأفكار ، يصبح الإنسان ـ بالتالى ـ علامة . وبما أن كل فكرة هى علامة خارجية فإن هذا مؤداه أن الإنسان نفسه علامة خارجية » .

Peirce, op. cit., p. 71.

(٧) يولِّد كل ما نهتم به فى نفوسنا إحساسا ، أيا كانت ضآلة هذا الإحساس . وهذا الإحساس هو علامة على الشئ ومحمول عليه .

Peirce op. cit. p. 67.

(٨) F. de Saussure, Cours de LinguistiqueGénérale, (C. L. G.) 4e ed. p. 21.

(٩) C. L. G. p. 23.

(١٠) C. L. G. p. 24.

(١١) C. L. G. p. 25.

(١٢) هنا سوسير يحيل إلى Ad. Naville فى كتابه .

Classification des sciences; 2e ed. p. 104.

(١٣) C. L. G. p. 33-34.

(١٤) ظهر المفهوم والمصطلح فى ملاحظة مخطوطة لسوسير بتاريخ ١٨٩٤ ونشرها R. GODEL فى « المصادر المخطوطة » ص ٤٦ .

(١٥) C. L. G. p. 32.

(١٦) C. L. G. p. 34-35.

(١٧) C. L. G. p. 100.

(١٨) C. L. G. p. 101.

(١٩) C. L. G. 25.

(٢٠) C. L. G. p. 35.

(٢١) قد تفرض العوائق المادية (مثل الضباب) وسائل إضافية . فقد تستخدم إشارات صوتية بدلا من الإشارات الضوئية ولكنها وسائل مؤقته لا تغير الشروط الطبيعية .

(٢٢) نعالج هذه النقطة بالتفصيل فى موضع لاحق .

(٢٣) استبعدنا من هذه الصفحات عرض النظريات السابقة . حيث أننا نعبر هنا عن وجهة نظرنا الخاصة وقد رأينا أنه ليس من المفيد ولا حتى من الممكن أن نثقل هذه الصفحات بمثل هذا العرض . والقارئ المطلع يتلمس بكل تأكيد الفرق الذى يفصل بيننا وبين لويس هلمسلف Louis Hjelmslev على وجه الخصوص حول النقاط الجوهرية فى النظرية السيميوطيقية . إنه يعرف ما يطلق عليه Semiotics على أنه « تصنيف هرمى يقبل أى من أجزائه المكونة تحليله إلى أبواب تعرّف من خلال علاقتها المتبادلة ، بحيث يمكن تحليل هذه الأبواب بدورها إلى مشتقات تعرّف من خلال قدرتها على أن تحل كل منها محل الأخرى »

(Prolegomena to a Theory of language, trans. whitfield «1961», 106).

ولا يُقبل هذا التعريف سوى داخل إطار نظرية اللغة العامة التى وضعها هلمسلف والتى أطلق عليها Glossématique والواقع أن ملاحظات هلمسلف حول موضع اللغة داخل البنيات السميوطيقية وحول الحدود التى تفصل بين السميوطيقى واللاسميوطيقى تعكس موقفا غير محدد وغير ثابت . (op. cit, p. 109) . ونؤيد الاقتراح الذى يقدمه هلمسلف حول ضرورة جمع الفروع المعرفية السميوطيقية داخل نظرة شاملة عندما يقول : « إن النظر إلى الفروع المعرفية المختلفة من زاوية مشتركة يبدو لى ضروريا ومثمرا ، وهذا بالنسبة لدراسة الأدب والفن والموسيقى والتاريخ العام وأيضا المنطق والرياضة ، وذلك حتى تتركز دراسة هذه العلوم ـ انطلاقا من هذه النظرة الشاملة ـ حول طرح للمشاكل يتحدد لغويا (op. cit. p. 108) . ولكننا نرى أن هذا البرنامج العريض سيظل حلما طالما لم نطور الأسس النظرية للمقارنة بين الأنظمة وهذا ما نحاول أن نحققه هنا . ويعد هلمسلف ببضع سنوات اقتصر Ch. Morris على ملاحظة أن عددا

من اللغويين ـ الذين يذكر بعضهم ـ يعتبرون علم اللغة جزءاً من السميوطيقا ولكنه لا يحدد طبيعة هذه العلاقة .

(Charles Morris, Signification and Significance (1969), p. 62)

(٢٤) يؤكد رولان هروج **Roland Harweg** ،أن المدخل النظرى لدراسة العلامة لا يتلاءم مع دراسة الموسيق ، فهذا المنهج لا يستطيع أن يقدم للموسيق سوى مقولات فى صيغة النفى بالمعنى المنطقى لا التقييمى لهذا المصطلح . فهذا المنهج يقول **(إن الموسيق ليست نظاما دالاً وتمثيليا مثل اللغة)**"

Roland Harweg, «Language and Music, an Immanent and Sign Theoretic Approach» (Foundations of Language, 4 «1968», 270 sq.)

ولم يقدم هروج ما يؤيد هذا الرأى من إطار نظرى متكامل . إن المشكلة التى نحن بصدد مناقشتها هنا هى مشكلة صلاحية العلامة داخل الأنظمة السميوطيقية المختلفة .

(٢٥) **Mieczyslaw Wallis, «Medieaeval Art as Language», Actes du 5e Congrès international d'esthètique (Amsterdam, 1964), 427 n., «La notion de champ sèmantique et son application à la théorie de l'Art». Sciences de l'art, numéro spècial (1966), 3 sq.**

يقدم واليس Wallis, بعض الملاحظات المفيدة حول العلامات الأيقونية وبوجه خاص فى فنون القرون الوسطى : إنه يتلمس فيها «معجما» و «قواعد تركيب» . ومما لا شك فيه أننا نستطيع أن نتعرف فى نحت القرون الوسطى على قوائم من الأيقونات ، تماثل بعض المواضيع الدينية والتعاليم الدينية والأخلاقية . وهذه الأيقونات هى فى الحقيقة رسائل تقليدية تنتج داخل طوبولوجيا تقليدية أيضا ، محددة مسبقا حيث تحتل الأشكال المختلفة مواضع محددة لها رمزية ، وذلك تماشيا مع تصورات مألوفة . وبالإضافة إلى ذلك فإن المشاهد التى تظهر فيها صور بشرية ما هى إلا تصوير لبعض الحكايات والقصص الرمزية ، فتحاكى قولا صيغ لغويا فى الأصل . إن المشكلة الحقيقية فى مجال السيميوطيقا ـ التى لم تطرح بعد على قدر علمنا ـ هى البحث عن كيفية تحويل القول اللغوى إلى تمثيل أيقونى . وما هى التماثلات التى تربط بين نظام وآخر ، وهل يؤدى البحث عن تماثلات بين الأنظمة المختلفة إلى تحديد التماثلات بين علامات مختلفة ؟

(٢٦) يناقش **Ch. Metz,** إمكانية تطبيق التصنيفات السيميولوجية على تقنيات الصورة وبصفة خاصة السينما .

Ch. Metz, Essai sur la signification au cinèma (Paris, 1968) pp. 66 sq; 84 sqq., 95 sq.

وابتكر **J. L. Scheffer** قراءة سيميولوجية للأعمال المصورة ويحاول أن يحلل الصورة كما يحلل «النص» .

J. L. Scheffer, Scènographie d'un tableau (Paris 1969)

وتشير هذه الأبحاث إلى يقظة تأمل أصيل ومبتكر فى مجال السيميولوجيا غير اللغوية وتصنيفها . .

(٢٧) **Erwin Panofsky, Architecture gothique et pensée scolastique, trad. p. Bourdieu (Paris 1967), 104 sq.; cf. p. Bourdieu, Ibid, 152 sq.**

(٢٨) نتناول هذه العلاقة بمزيد من التفصيل فى بحث قدمناه فى اكتوبر سنة ١٩٦٨ إلى **Convegno olivetti**

(٢٩) لقد قدمت هذه التفرقة بين المصطلحين لأول مرة فى الجلسة الافتتاحية للمؤتمر الثالث عشر لجمعيات فلسفة اللغة الفرنسية الذى عقد فى جينيف فى ٣ سبتمبر ١٩٦٦ ونشر عرض هذا المفهوم فى وثائق هذا المؤتمر . وتمثل هذه الدراسة إتماما للتحليل الذى قدمناه سابقا تحت عنوان «مستويات التحليل اللغوى» . وكان بودنا ـ لكى نوضح هذه التفرقة ـ أن نختار مصطلحين لا يربط بينهما شبه مثل **Semiotique, Semantique** حيث أنهما مستخدمان هنا بمعنى اصطلاحى . غير أننا نرى أنهما كان لابد أن يوحيا بمفهوم «SEMA» العلامة الذى ينتميان إليه بشكل أو بآخر . ولكن هذه القضية فى المصطلحات لن تقف عائقا أمام الذين ينظرون إلى التحليل فى شموله .

(٣٠) **C. L. G. pp. 148-172.**

R. Godel, Current Trends in Linguistics III, Theoretical Foundations (1966), 490 sq.

سيميولوجيا المسرح

سامية أحمد أسعد

يقول البعض إن التفسير «يغلق» العمل الفنى ، فى حين يكشف التحليل عن أقصى ما يشتمل عليه من إمكانيات . والتحليل ـ إذا اختاره الباحث أو الناقد ـ لا ينبغى أن يسير فى اتجاه واحد ، بل يجب أن يعتمد على عدة قراءات . قد تكون هذه القراءات متوازية ، أو متداخلة ، أو متناقضة أحياناً ؛ لكنها ، فى الأحوال كافة ، تبيّن آلاف القصص التى يمكن أن يرويها لنا النص الواحد ، وكثيراً من الإمكانيات التى يستطيع المفسّر أن يختار من بينها ما يلائمه .

وغنى عن البيان أن الناقد يقرأ معتمداً على الإمكانيات التى يتيحها له عصره . على سبيل المثال ، نحن نقرأ مؤلفات شكسبير اليوم فى ضوء ما قاله فرويد وليفى ـ ستروس أو هكذا يجب أن نفعل . لذا ، لابد وأن تتأثر رؤيتنا بما قاله هذان المفكران . باختصار لا يستطيع الناقد أن ينظر إلى الأعمال الفنية اليوم بعين الأمس .

ومن المعروف أن نقد اليوم لا يهتم بجماليات العمل الفنى أو وضوحه ، أو استجلاء ما فيه من غموض وأسرار . وإنما يهتم فى المقام الأول بالأبنية والعلاقات التى تربط بينها . والعلم الذى يسعى إلى تحليل علامات Signes الرسالة Message وأبنيتها هو علم العلامات Sémiologie أو السيميولوجيا . وهو علم يستهدف الاستكشاف فحسب لكى يبين أين وكيف يتم بناء النص . ويسلّم هذا العلم فى البداية بأن المعرفة التامة أمر مستحيل . فهو ينطلق من نظرية افتراضية ، يثبت صحتها بعد ذلك بتطبيقها على بعض النماذج المعينة . وبما أن مادة علم العلامات هى التواصل communication البشرى ، فلا يمكن الآن ، نظراً لما أنجز من دراسات فى هذا المجال ، الجزم ببعض القواعد العامة الثابتة . وبالتالى ، لا يمكن القول بأن علم العلامات علم بالمعنى التام لهذه الكلمة ؛ فالتحليل السيميولوجى لم يصبح بعد من النضج بحيث يمكن أن يرقى إلى المستوى العلمى . ويقتصر علم العلامات اليوم على بعض المحاولات التى تمت أو يمكن أن تتم . وسيميولوجيا المسرح إحدى هذه المحاولات .

وجدير بالذكر أن علماء اللسانيات Linguistique وعلماء السيميولوجيا من بعدهم ، ترددوا طويلاً فى تحليل الرسائل الخاصة بالجماليات . والرسالة المسرحية رسالة معقدة ، لأن عدداً كبيراً من النظم Systèmes الجمالية تعمل فيها فى آن واحد ، مما يجعل تحليلها مليئا بالإثارة ، وصعبا للغاية فى نفس الوقت .

يبدأ التحليل السيميولوجى للرسالة المسرحية بالقراءة . وهى تختلف عن قراءة الناقد العادية بانفتاحها الدائم . ويرجع هذا الانفتاح إلى عدة أسباب :

- يَعْنِى النص Texte شيئاً على مستويات عدة (المكان) وفى لحظات عدة (الزمان) . لذا ، تختلف كل قراءة عن القراءات الأخرى . والقراءة السيميولوجية تبرز هذا التعدد .
- اكتشاف البنية والحديث عنها يعنى الاختيار ، من حيث المبدأ . ولتجنب المآخذ التى قد تنتج عن اتخاذ موقف كهذا ، يجب القيام بعدة قراءات متوازية .
- لا يمكن أن تكون القراءة السيميولوجية قراءة «نهائية» ، لأن كل قراءة جديدة تُبرز سُنَناً Codes أخرى . والبحث عن المعانى يَعنى تسميتها ، ووضعها أمام معانٍ أخرى ، ولا يقرر حقيقة معينة .

ينطبق كل هذا على النص البسيط الذى ينتقل من المرسل Emetteur إلى المتلقى Récepteur عن طريق إحدى القنوات . لكن ، تزداد الأمور تعقيدا إذا ما تعلّق الأمر بالنص المسرحى .

ذلك لأن القراءة السيميولوجية لهذا النص مرحلة أولى تسبق تحليل كافة الإمكانيات التى يشتمل عليها . ويختار المخرج بعد ذلك إحدى هذه الإمكانيات ، ويعيد بناءها فى تفسير معين . ولا ينبغى أن يكون هذا التفسير صورة طبق الأصل من النص الأول ، وإنما يجب أن يدخل فيه . وتفسير المخرج نص جديد هو نص العرض Représentation هذا النص الأخير هو الذى يتلقاه المتفرج ، أى أن قراءته تُعتبر آخر حلقة فى سلسلة سابقة من القراءات .

ويختلف أصحاب النظرية حول سيميولوجية التواصل وسيميولوجية المعنى ؛ فالأولى تتناول بعض الوقائع الملموسة التى تُرسل عمداً لكى يعرف المتلقى شيئاً ما عن المرسِل .

ويمكن أن تُسمى هذه العلامات الإرادية «إشارات» Signaux . أما الثانية ، فتتناول الوقائع بغض النظر عن إرادة المرسل . ويمكن أن تُسمى هذه الوقائع علامات Indices ؛ ولا ينبغى أن نخلط بينها وبين العلامة Signe بالمعنى الذى أعطاه لها سوسور Saussure . أين تقع الرسالة المسرحية إذن ؟ أغلب الظن أنها تقع بين الاثنتين . فالعرض المسرحى يسعى إلى التواصل ، ما دامت العلامات ترسل إرادياً لكى يقف المتلقى على بعض الأفكار ، والمواقف ، والحالات النفسية ، الخ .... لكن ، توجد ، فى حشد العلامات التى تُرسل على المسرح ، علامات لا تخضع لإرادة المخرج أو الممثل . لذا ، يستحسن عدم الفصل بين التواصل والمعنى ، والنظر إلى سيميولوجيا المسرح على أنها تحليل لكافة العلامات التى تشتمل عليها الرسالة المسرحية ، أياً كانت هذه العلامات .

يمكن تعريف علم العلامات إذن بأنه تحليل علامات الرسالة . ويتضمن هذا التعريف العنصرين الأساسيين اللذين تتكون منهما بنية التحليل السيميولوجى ، ألا وهما العلامة والرسالة .

ويمكن تقسيم دراسة العلامات إلى مجموعات ثلاث :

١ ـ التركيب Syntaxe ، أى العلامة أمام العلامات الأخرى .

٢ ـ الدلالات ، أى العلامة ومعناها .

٣ ـ الممارسة العملية ، أى العلامات فى سلسلة التواصل .

يهتم كل من (١) و (٢) بالرسالة ذاتها ، أما (٣) ، فتتناول العنصر البشرى الذى يرسل الرسالة ويتلقاها . وغنّى عن البيان أن الرسالة جُعلت لكى تُتلقى ، أى أن العنصر البشرى شىء أساسى . وتحليل الرسالة بدون أخذ (٣) بعين الاعتبار يعنى الحيلولة دون بلوغ (٣) هدفها . فالرسالة تنقل معنى معيناً عن طريق شخص ما . ومن أجل شخص ما . وبما أن (١) و (٢) تدخلان ضمن (٣) ، يمكن التركيز على دراسة هذه المجموعة الأخيرة ، وبالتالى ، تحليل الرسالة على النحو الآتى :

إنتاج ← رسالة ← تلقىّ

(أ) (ب) (ج)

(أ) الرسالة نتاج لعمل ما ، ولما يحيط بالانسان المُنتج : ثقافة العصر ، شخصية المرسل ... الخ

(ب) الرسالة واقع مادى «محايد» ، مرتبط دائماً بـ (أ) و (ج) . وفيما يتعلق بعلم العلامات ، فإن هذا الواقع هو المستوى الوحيد الذى يمكن تحليله تحليلاً فعالاً . لذا ، تُعتبر (ب) نقطة ارتكاز لفهم كل من (أ) و (ج) فهماً أفضل .

(ج) هنا ، نجد مستوى الإدراك . وهو لا يقابل بالضرورة (أ) ، لأن عملية التواصل قد تكون مشوشة أو منقطعة... الخ

إذن ، يعتمد علم العلامات على الرسالة أساساً . لكن ، لا ينبغى أن ننسى أن هذه الرسالة تدخل فى سلسلة التواصل ؛ لأن أى تحليل للنص لا يأخذ فى الاعتبار الإرسال والتلقى تحليل معرض للضلال .

ويعتمد التحليل السيميولوجى على بعض المفاهيم الأساسية ، وأهمها العلامة بالمعنى الذى أعطاه لها سوسور . فالعلامة تتكون من دال ومدلول . لكن تعريف سوسور لا يذكر عنصراً هاماً ، بالنسبة للمسرح ، هو المَرْجع Référent . ويثير هذا العنصر قضية هامة لا نتعرض لها الآن[1] . ولن نكرر هنا ما سبق أن قلناه عن العلامة المسرحية [2] . ونكتفى بتذكرة القارىء بأن علم العلامات شأنه شأن علم اللسان ، يدور حول العلامات وعلاقاتها البنيوية . والعلامة وحدة دالة من وحدات الرسالة . لا توجد أبداً بمفردها . فهى دائماً على علاقة إما بوحدة أخرى ، وإما بوحدات أخر . والوحدات المترابطة تكوّن ما يسمى بالنظام Système . فى العلاقة التركيبية ، تُحلل العلامة بالنسبة للعلامات الأخرى ؛ وفى العلاقة الدلالية Sémantique ، تُحلل ابتداء من وظائفها المعجمية (المعنى ، المضمون ، الخ ...) ؛ وفى العلاقة العملية Pragmatique ، تُحلل العلامات فى سلسلة التواصل والمحيط الاجتماعى .

إذا تلقى المتلقى رسالة ما ، وجد نفسه فى أول الأمر أمام دالات Signifiants تلك الرسالة ، والقضية الأساسية هنا هى كيفية الانتقال من المرحلة المادية إلى مرحلة المعنى .

لابد من الإشارة أولاً إلى أن المعانى ليست ثابتة أو مثالية . فهى تتوقف على المحيط الثقافى ، والعصر ، وكل من المرسِل والمرسَل إليه . ومن ثمّ ، يصبح المعنى علاقة معينة بين أناس يتصلون فيما بينهم فى فترة ما ولحظة ما . فمعنى الكلمات الذى نجده فى المعاجم ليس دائماً نفس المعنى الذى نجده فى التواصل الفعلى . وعلم العلامات لا يهتم إلا بذلك المعنى الأخير . وتترتب على ذلك عدة ملاحظات :

- يمكن أن يكون للدال الواحد مدلولات Signifié متعددة ، لأننا لا نملك من الكلمات ما يكفى للتعبير عن كل ما نريد . وبالتالى ، تتعدد معانى العلامات .

(١) أهم شىء هو أن يفهم المتلقى الرسالة . وفهم الرسالة يمر ببعض العناصر الثقافية ، أكثر مما يمر بالأشياء المادية . على سبيل المثال ، ما هو مَرْجع كلمة «طائر» ؟ أهو كل الطيور ؟ بالطبع لا . فالأمر يتعلق أساساً ببعض التقاليد الثقافية المرتبطة بالواقع المادى .

(٢) انظر مجلة «عالم الفكر» ، «الدلالة المسرحية» ، المجلد العاشر ، العدد الرابع يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٠ .

تنتج عن النظام الأيديولوجى قيم معينة . واللغة التى نستخدمها تمكننا من النظر إلى العالم لا «كما هو» ، وإنما كما يبدو لنا من خلال ثقافتنا .

إذا نقل المرسل رسالة ما ، عليه أن يستند إلى السُّنّة Code الخاصة به وبالمتلقى . هكذا الأمر بالنسبة للتواصل العادى . أما إرسال الرسائل الجمالية ، فيجعل المرسِل يستمد مادته من : النظام الثقافى ، ونظامه الأُسَرِيّ ، ونظامه الشخصى خاصة .

عندما يتلقى المتلقى رسالة ما ، يتلقى أولاً شكلها المادى ، أى دالَّاتها ، وينسب إليها مدلولات بعينها مستمدة من : نظامه الثقافى ، ونظامه الشخصى ، ونوايا المرسل .

ويثير إعطاء الرسالة معنى معيناً عدة قضايا :

نظراً لتعدد معانى العلامات ، ليس من اليسير العثور على المدلول الذى أراد المرسل إعطاءه للدال .

تُثرى الرسالة عند القراءة ، بمعنى أن كل قراءة جديدة يمكن أن تكون تفسيراً مختلفاً لها .

يمكن أن يكون للدال اللغوى الواحد معانٍ مختلفة كل الاختلاف . على سبيل المثال ، الدال «أحبك» له مدلولان :

١ ـ حب شخص آخر ٢ ـ الهيام ، أو اللامبالاة ، أو الملل ، أو الشفقة ... الخ

إن سيميولوجيا المسرح لا تبحث ، إذن ، عن حقيقة المعنى . أى أنها لا تسعى إلى العثور على المعنى الصحيح . وإنما تسعى إلى استخلاص عدة معانٍ ممكنة . أما التفسير ، فيقوم به المخرج أو الممثل ، أو القارىء ، أو المشاهد .

ومن المفاهيم الخاصة بعلم العلامات أيضاً : المعنى المصاحب Connotation والمعنى الاصطلاحى Denotation يغطّى المعنى المصاحب مجالاً من المعانى يختلف باختلاف الناقد أو الباحث . وسبق أن قلنا إن لكل دال مدلولات عدة ، وإن التواصل الفعلى لا يتم إلا إذا نسب المتلقى إلى الدال المدلول الذى أراد المرسل أن ينسبه إليه . والمتلقى يختار المدلول وفقاً لسياق التواصل . وبالتالى ، يمكن ترتيب المدلولات على النحو التالى : ـ مدلولات مترابطة ترابطاً إجبارياً (المعنى الاصطلاحى) ؛ ومدلولات مترابطة ترابطاً حراً (المعنى المصاحب) . توجد المجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادى أو يطلب معنى مساعداً . والمعنى المصاحب صورة من المعنى الاصطلاحى ، ولا يمكن أن يكون له وجود مستقل عن هذا الأخير . وكما سبق أن قلنا أيضاً ؛ لا يبحث علم العلامات عن الحقيقة الذاتية ، بل يحاول أن يبرز مختلف السنن الموجودة فى نسيج النص ، ومن بينها المعنى المصاحب .

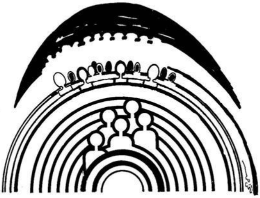
ونظراً لأن المعنى المصاحب ليس المعنى الأول ، فإنه يتطلب مزيداً من الانتباه من قِبل المتلقى . عندما يرى المتلقى ميزاناً ـ فى محيط ثقافى معين وفترة معينة ـ ينسب إليه توا معنى «العدالة» ، بدون أن يمر بالمعنى الأول للميزان : «أداة لوزن الأشياء» . فى مثل هذه الحال ، يكتسب المعنى المصاحب معنى اجتماعياً يصبح معه معنى اصطلاحياً . هكذا الأمر بالنسبة للصليب الأخضر الذى يفسره المتلقى مباشرة على أنه علامة للصيدلية .

هناك أيضاً الكناية والاستعارة . الاستعارة ، كما هو معروف ، تُقرِّب كلمة من الاخرى ، وفقاً لمبدأ التشابه ـ والمحاكاة ـ وأحياناً ، تُنقل أبنية النص استعارياً إلى خشبة المسرح . على سبيل المثال ، إذا صعدت كل الشخصيات السلم ، ما عدا واحدة ، أصبح بقاؤها تصويراً استعارياً لانحطاطها أو فشلها ، على مستوى النص . وكثيراً ما تصبح المسرحيات التى تبعث الماضى استعارة لحياة اليوم . أما الكناية ، فتستخدم كلمة للإشارة إلى شىء ما أو خاصية ما . هكذا ، يستطيع الشىء أن يكون كناية لفترة تاريخية معينة ـ زى معين فى فترة معينة ـ ، أو شخصية ما ـ معطف المَلِك للإشارة إلى وجود الملك ـ ، أو حادثة ما ـ قنينة السم للإعلان عن القتل ـ ، أو فكرة ما... الخ

ـ ٢ ـ

اعتاد النقاد تحليل النصوص المكتوبة . أولاً ، لأن علم اللسان يقدم لهم أدوات جادة لتحليل اللغات الطبيعية ودراستها . ثانياً ، لأن النص المكتوب شئ ثابت نسبياً . ويختلف الأمر كل الاختلاف بالنسبة للعرض المسرحى للأسباب الآتية : ـ تتداخل فى العرض عدة لغات متوازية Langages : ـ هذه اللغات ، وأغلبها غير لغوى ، مازالت غير معروفة بما فيه الكفاية حتى اليوم . ولا يمتلك الباحث حالياً الأدوات اللازمة لتحليلها بطريقة فعالة ؛ وعادة ما تتمثل هذه اللغات فى سنن جمالية الطابع ، ومن ثَمّ ، يزداد اللَّبس . لكل هذه الأسباب مجتمعة ، نجد أن علم العلامات الخاص بالعرض المسرحى مازال يخطو خطواته الأولى . والباحث الذى يغامر اليوم ويتناول العرض المسرحى بالتحليل لا يضع قدميه على أرض صلبة .

والحديث عن العرض المسرحى لابد وأن يتطرق إلى علاقته بالنص . فالمسرحية لا تُقرأ كما تقرأ الرواية . ولأنها تفتقر إلى الوصف ، يجب أن «يتخيل» القارىء المشاهد ، والمواقف الخ ... أى أنه يضع نفسه ، بطريقة ما ، فى مستوى الفنان المبدع ، سواء تمثل فى الكاتب ، أو المخرج أو الممثل . ويقودنا هذا إلى تقرير الآتى : النص المسرحى ليس شيئاً منتهياً ، بل شىء يتحرك ويسعى إلى الاستمرار فى العرض . هل يعنى هذا أن النص يدخل فى العرض ؟ نعم ولا . فالنص يوجد قبل العرض. لذلك ، يشتمل على العناصر التى تمكّن العرض من الوجود . ونظراً لاستحالة نقل كل سنن النص إلى العرض ، يختار العرض بعضها ، ويتجاهل البعض الآخر ، ويخلق أحياناً سنناً أخرى . والنص أساس العرض . لكنه يختلف عنه ، فى الوقت نفسه ، اختلافاً جذرياً ، فلغة النص ، وهى لغة طبيعية ، تُترجم فى العرض إلى لغات عديدة غير لغوية ؛ لذا لا يمكن أن تكون قراءة النص وقراءة العرض قراءة واحدة . وعندما تقدم لغة النص العناصر اللازمة للعرض ، فإنها تفقد طابعها الفردى ، وتصبح لغة ضمن لغات أخرى . وتتفاوت



درجة استقلال العرض المسرحى عن الأدب باختلاف العصور وطرق الإخراج . قد يلى الشكل المكتوب العرض المسرحى ؛ ونادراً ما يحدث هذا ، ويحدث غالباً فى الفترة التى يستقر خلالها نوع من المسرحيات القائمة على الارتجال . وقد يتغير النص أثناء العمل المسرحى ذاته ، إلى أن تأتى لحظة يتخذ فيها شكله النهائى ، ويقوم هذا النوع من المسرحيات على الارتجال أيضاً . وقد تؤخذ بضعة أجزاء من النص ، ويُصاغ منها عرض لا يبقى إلا على بعض العناصر الرئيسية ، كما حدث فى العرض المسرحى الذى قدمه روبير هوسين R. Hossein أخيراً على أحد المسارح الباريسية ، عن «البؤساء» ، نجد أنفسنا أمام مسرحية غنائية أقرب إلى الأوبريت ، لم يبق فيها من «بؤساء» ف . هيجو إلا الشخصيات والأحداث الرئيسية . والعرض أبعد ما يكون عن الرواية الأصلية.أخيراً ، قد يكون النص جزءاً من العرض ؛ عندئذ ، يُبنى هذا الأخير ابتداء من النص.لكن ، حتى فى هذه الحالة،لا تدخل فى العرض كل سنن النص .

كيف يتم الانتقال من النص إلى العرض؟ نلاحظ ، فى البداية ، أن التواصل المسرحى ليس بسيطاً كالتواصل العادى . فهو يمر بمنحنيات عديدة ، يتغير فيها النص المكتوب . ومن البديهى أن يكون هناك مرسل لكى تُرسل الرسالة . ورسالة المرسل تظل موجودة وقائمة ، حتى فى الحالة التى لا يتلقاها فيها متلق . وغياب المتلقى يُبطل التواصل . فوجود الرسالة المسرحية فى غياب الجمهور أمر غير معقول . لا يوجد المسرح إذن إلا إذا وُجد التواصل . والمتفرج يتلقى العرض المسرحى على أنه رسالة . لكن ، من هو راسل هذه الرسالة؟ إن الممثل على اتصال مباشر بالمتفرج : هل يكون إذن هو صاحب الرسالة؟ من الواضح أن الممثل لا يتصل «بعامة» بالمتفرج ، وإنما يتصل بممثل آخر يجرى معه حواراً ، أو يتصل مع نفسه ـ فى المونولوج ـ ، هذا باستثناء الحالات القليلة التى يخاطب فيها الجمهور مباشرة . والممثل لا يستخدم رسالة خاصة به ، وإنما رسالة خاصة بالشخصية التى يتقمصها.إذن ، الممثل لا يتصل بالمتفرج ولكن الذى يتصل بهذا الأخير هو الموقف الشامل الذى يعتبر الممثل ـ الشخصية أحد عناصره . إن الممثل جزء من الرسالة ، لا مرسلها . أما الكاتب فينتج نصاً يُستخدم فيما بعد لخلق العرض . لكن اللغة الطبيعية التى يتحدث بها النص الأصلى ـ المكتوب ـ ليست سوى واحدة من اللغات العديدة التى يتحدث بها العرض . لا يمكن أن نقول إذن إن الكاتب هو الذى يرسل الرسالة التى يتلقاها المتفرج . أما من يرسل هذه الرسالة ، فهو المخرج الذى يقرأ رسالة الكاتب ويخلق منها ، فى نهاية المطاف ، رسالة ثانية هى رسالة العرض . هكذا نجد أنفسنا أمام رسالتين مختلفتَيْن ، ومرسِلَيْن مختلفين . وسيميولوجية المسرح تحلل الرسالة الأولى وتبحث بعد ذلك فى التحولات التى تخضع لها لكى تصبح رسالة ثانية .

إذن ، يخلق كل من المؤلف والمخرج رسالة خاصة به . ولكى يبلغ كل منهما هذا الهدف ، يختار بعض العلامات المرتبطة باللغات التى يستخدمها والمحيط الثقافى الخاص به . وخلق الرسائل يتوقف عامة على بعض العوامل :

(أ) **اختيار اللغة أو اللغات ، وبالتالى اختيار السنن الثقافية .**

(ب) **محيط المرسل الثقافى .**

(ج) **أيديولوجية المرسل .**

ترجع كل من النقطة (أ) و (ب) إلى العناصر الثقافية ، أما النقطة (ج) فترجع إلى مزيج من العناصر الثقافية والشخصية . وكلما كانت الرسالة جمالية ، ازدادت العناصر الشخصية أهمية .

هل يمكن أن تحلل الرسالة المسرحية وفقا لنظرية الإعلام؟ هذا ممكن ، لكن جزئياً فقط ، لأن الرسالة المسرحية عادة ما تكون تواصلية لا إعلامية . والجمهور لا يحتاج إلى جزء من المعلومات المتعارف عليها .

وكلما ازدادت البنية تعقيداً ، نزعت السُّنَّة إلى الفردية ، وأصبح التلقى فردياً هو الآخر ، مما يتطلب جهداً كبيراً للتفسير . ونلاحظ مع ذلك أن السنن الفردية تميل ، بعد فترة معينة ، إلى التحول إلى سنن اجتماعية .

والرسالة المسرحية حشد من العلامات التى تُرسل فى خطوط متوازية وتستخدم لغات متعددة . ومن الواضح أن المتلقى لا يستطيع أن يتلقى كافة علامات الرسالة المسرحية فى آن واحد . لذا ، يختار بعض العلامات المقترحة عليه . ويتلقى العلامات الأخرى بطريقة هامشية لا يستطيع تحليلها . ولكى يرى ، ويتحدث بعد ذلك عما رآه ، يجب أن يعرف المتلقى سلفاً سنَّة الرسالة ، وهو يخضع لتأثير محيطه الثقافى وأيديولوجيته الشخصية ،شأنه شأن المرسل تماماً . ومن ثم ، يتلقى العلامة التى يعرفها ثقافياً .

وفى المسرح ، لا يتغير أى من المرسل أو المتلقى . ولا يستطيع هذا الأخير التأثير على الرسالة بأى شكل كان ؛ وكل ما يستطيعه هو قبولها أو رفضها ولا يعنى هذا أنه يظل سلبياً . بإمكانه أن يرد وإنما مروراً بقناة أخرى غير قناة العرض المسرحى . فضلاً عن أن الردود الممكنة فى هذا المجال مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد الاجتماعية . الصفير مثلاً رد سلبى فى فرنسا ، بينما هو إيجابى فى الولايات المتحدة . ومن بين الأجوبة الإيجابية ، نذكر التصفيق ، والصفير ، والمقاطعة ، والضحك ، الخ .. ومن بين الأجوبة السلبية ، نذكر الانفعال ، وحبس الأنفاس ، والنوم ، الخ .. إذن ردود المتفرجين ردود فعل أكثر منها عناصر تواصل قائم . وبالتالى ، يصبح العرض المسرحى نوعاً من التواصل «الأحادى الاتجاه» .

مفتتح

والنص المسرحى يسبق العرض . لذا ، لابد وأن تبدأ به أية دراسة سيميولوجية للمسرح . قد يقال إن المسرحية ليست رواية ؛ وأنها لم تجعل للقراءة ، بل تخاطب العين والأذن . هذا صحيح . لكن ، لابد من البدء بتحليل النص المكتوب لعدة أسباب أهمها : النص المكتوب سهل التحليل لأنه شىء ثابت . والنص المكتوب أغنى من العرض لأنه يشتمل على كافةامكانياتالعرض ، ولأن أى إخراج هو تحديد لهذه الإمكانيات ، مادام يختار إحداها . وكل إخراج تفسير ، أى خلق جديد قد يغير معطيات النص الأصلى أو يشوهه .

وهناك فرق أساسى بين النص المسرحى والرواية من الناحية التاريخية ، نشأت الرواية عن الدراما . واستطاعت بالتالى ، أن تشتمل على بعض العناصر المسرحية . والرواية كلٌ قد يكون العنصر الدرامى إحدى مكوناته . أما النص المسرحى فمادة يُبنى عليها العرض . وهو لا يقول كل شىء ، ويحتوى على بعض الثغرات التى يملؤها المخرج من أجل العرض . ووجود هذه الثغرات فى النص يفسح المجال لتفسيره . ولو أن مسرحيات شكسبير كانت «ملآنة» ، لما ذهب المتفرجون لمشاهدة «هاملت» مرتين . وفى الرواية ، يجرى الحديث على لسان المؤلف والشخصيات . ويستطيع المؤلف أن يعلق على الأحداث ، والشخصيات ، والمواقف . أما فى النص المسرحى ، فلا يمكن التعليق ، لأن المؤلف لا يعبر عن نفسه مباشرة ، اللهم إلا فى الارشادات المسرحية . وقراءة الرواية قد تتوقف فى أى لحظة ، حسب مشيئة القارىء . أما قراءة النص المسرحى ، فتتطلب مزيداً من الانتباه ، لأن القارىء يلجأ إلى خياله لكى يسد ثغرات النص ، ولأن الزمان المسرحى محدود .

أما علاقة الكاتب المسرحى بالنص ، فلا تهم علم العلامات ، لأنه يعتمد على النص فحسب . فضلاً عن أن الكاتب المسرحى لا يتحدث عن ذاته إلا من خلال الشخصيات . إلا أن «أنا» الشخصيات ليست «أنا» المؤلف . لذا ، تستحيل المطابقة بين الكاتب وشخصياته . ثم إن الشخصية الواحدة قد تتحدث بعدة أصوات لا تتفق فيما بينها .

إذن ، يمكن أن نظر إلى النص المسرحى من خلال عصره ، بدون أن نركز على العلاقة بين الكاتب والنص الذى كتبه . وإذا كان الكاتب يستخدم لغة عصره الثقافية ، فعليه أيضاً أن يستخدم قوانين اللون الذى يختاره ، مأساوياً كان أم كوميدياً . ونادراً ما يكون العمل المسرحى حدثاً ثقافياً منفرداً . فهو يستند إلى مجموعة من الوسائل الفنية السابقة له . ولا يعنى هذا أن الكاتب الجديد يجب أن يحاكى النموذج الذى ينقل عنه بأمانة ، فهو يحاول ، ما أمكنه ذلك ، أن يخلق شيئاً مختلفاً عن النموذج الأصلى .

ولابد من التمييز بين النص المسرحى والعرض ، وإلا ساد الخلط والتشويش . لأن تحليل كل منهما يتطلب أدوات بعينها . وهناك موقفان يمكن أن يتخذهما الناقد من هذه القضية . الأول موقف تقليدى يجعله يعطى النص مكانة متميزة ، ولا يعتبر العرض إلا تعبيراً عن النص وترجمة له . وبالتالى ، تقتصر مهمة المخرج على ترجمة النص الأدبى إلى لغة أخرى مع مراعاة الأمانة فى ترجمته . ويفترض مثل هذا الموقف فكرة أساسية هى تعادل المعانى الموجودة فى النص والعرض على السواء . الذى يتغير إذن عند الانتقال من الأول إلى الثانى هو مادة التعبير ؛ أما مضمون التعبير وشكله فيظلان كما هما . فى الواقع قد يكون هذا التعادل وهماً صرفاً . يتكون من مجموع العلامات المرئية ، والسمعية التى يخلقها كل من المخرج ، ومصمم الديكور ، والممثلون ، الخ ... معنى أو معانى تتعدى حدود النص . والعكس أيضاً صحيح . فكثيراً ما تختفى بعض أبنية النص عندما تنتقل إلى نظام علامات العرض . أما الموقف الآخر ، وهو الأكثر شيوعاً فى الممارسات الحالية والمواقف الحالية التى يتخذها المسرح ، فهو رفض النص رفضاً جذرياً . يرى أصحاب هذا الموقف أن المسرح يتمثل فى الاحتفال الذى يقام أمام المتفرجين أو وسطهم ، وأن النص ليس سوى عنصر من عناصر العرض ، بل هو أقل هذه العناصر أهمية . ويقولون إن موقفهم هذا مُستمد من نظرية آرتو التى أوردها فى كتابه «المسرح وقرينه» . ونلاحظ هنا أن الكثيرين أساءوا فهم آرتو عندما ظنوا أنه ، عندما يهاجم النص ، يرفضه رفضاً جذرياً . وإذا استبعدنا النص ، وقَصَرنا المسرح على العرض ، أصبحت سيميولوجيا المسرح شيئاً خالياً من المعنى .

عن النص المسرحى ، نقول إنه مكون من جزءين متمايزين ولا يمكن الفصل بينهما : الحوار ، والإشارات المسرحية . وتختلف العلاقة بين هذين النصين باختلاف الفترة التاريخية التى يعيشها المسرح . قد تكون الإرشادات المسرحية قليلة أو منعدمة مثلما فى المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية . وقد تشكل حيزاً هائلاً مثلما فى المسرح المعاصر عامة ، ومسرح كل من «آداموف» و «ج . جينيه» خاصة . فهى عند هذين الكاتبين جميلة ، هامة ، وذات معنى . ومسرحية ص . بيكيت «فصل بلا كلمات» مكونة من جملة إرشادية كبيرة . وحتى إذا غابت الإرشادات المسرحية ، فيما يبدو ، تظل محتفظة بمكانها فى النص ،

مادامت تتمثل ، على الأقل ، فى أسماء الشخصيات ، وفى قائمة توزيع الأدوار ، وداخل الحوار ، والإشارة إلى المكان . وهكذا نجيب عن هذين السؤالين : من ؟ وأين ؟ أى تشير إلى سياق التواصل ، والظروف الملموسة التى تُقال فيها الكلمات . ونص الإرشادات المسرحية مفتوح على الطريقة التى تستخدم بها فى العرض . لكنها لا توجد فى هذا الأخير فى شكل كلمات .

ويكمن الفرق الأساسى بين نص الحوار والإرشادات المسرحية فى السؤال التالى : من الذى يتكلم ؟ فى نص الحوار ، الشخصية هى التى تتكلم . أما فى نص الإرشادات ، فالكاتب نفسه هو الذى يتكلم لكى يسمى الشخصيات بأسمائها ، ويحدد لها مكاناً وموقعاً تتحدث فيه ، والأقوال التى يجب أن تنطق بها . كما أنه يشير إلى حركاتها ، وأفعالها بغض النظر عن أقوالها .

ـ ٣ ـ

يتضح ، من هذه اللمحات السريعة ؛ أن الدراسة السيميولوجية حقل واسع للغاية . ومن ثَمّ ، يُطرح سؤال هام : من أين نبدأ ؟

يبدو ، لأول وهلة ، أن تحليل المقاطع Séquences **هو العملية الأساسية فى أى تحليل سيميولوجى ؛ فعندما نحلل النص ، وحدة وحدة ، نعثر على أبنية التيمات والصور المرتبطة بها ، والبناء العام للمسرحية . والبحث عن الوحدات الصغيرة وتحليلها يمكّننا من إعادة تكوين الأبنية العامة للنص . ويتميز تحليل المقاطع باعتماده على محور التوزيع** axe syntagmatique **فهو يشبه إذن القراءة الأفقية التى يقوم بها المتفرج أثناء العرض .**

وعندما تُجمع قطع التحليل المبعثرة ، يمكن إعادة بنائها حول بعض التيمات . هكذا تتراكب القراءات المقطعية ، وتعمل فى آن واحد عدة شبكات لا يفرّق بينها إلا الأولوية التى نعطيها لهذا الجانب أو ذاك ، أثناء القراءة .

عندما نقرأ نصاً نجد أن البنية الأفقية هى أكثر الأبنية وضوحاً . فهى مكونة من سلسلة من الأفعال والمعانى . والمقطع مجموعة صغيرة مغلقة من الأفعال والأقوال . وكلما تدخل عنصر هام يعمل على تطوير الأحداث ، انتقلنا من مقطع إلى آخر . وتوجد ، داخل المقطع الواحد ، مقاطع صغرى ، هى عبارة عن مجموعات غير متحركة . ولكى نقوم بتحليل أساسه المقاطع ، يجب أن نبدأ بقراءة النص كلمة كلمة ، ومشهداً مشهداً ، وفصلاً فصلاً ، ثم نعيد بناءه فى شكل أبنية مقطعية ، بدون أن نأخذ بعين الاعتبار ، بالضرورة ، التقسيم التقليدى إلى مشاهد ، أو فصول ، أو لوحات . ونلاحظ عند التحليل أن بعض الأبنية تبرز أكثر من غيرها . لذا ، يمكن ترتيبها وفقاً لمجموعة معينة من التيمات ، على محور التوزيع . عندئذ ، نستطيع أن ندع جانباً تحليل المقاطع التفصيلى لكى نهتم بتحليل التيمات وفقاً للتسلسل الزمنى Diachronie . وكلما احتاج نص محدود إلى تفسير إضافى ، عدنا إلى تحليل المقاطع . والتحليل الزمنى منطلق لتحليل كل العلامات الأخرى . والنماذج الفِعْليّة Modéles actantiels التى ستتحدث عنها تواً ليست سوى مقاطع كبرى ، ووحدات وظيفية تلخص النص فى مجموعه . وتتضح أيضاً ، من خلال التحليل المقطعى ، السمات المميزة للنص . ويكفى بعد ذلك التوسع فى دراستها وترتيبها فى مجموعات استبدالية Paradigmatique . والمكان أيضاً موجود فى كل مكان فى النص . ولابد من إبرازه أثناء التحليل ، لكنه يحتاج بعد ذلك إلى تحليل مستقل ، يُبنى خلاله فى مجموعات كبرى .

ويجب أن يكون تحليل المقاطع تحليلاً مفتوحاً ، بمعنى ألا يكون منحازاً ، وألا يُصدر أحكاماً . ويقوم المخرج بعملية اختيار بين الأبنية المقترحة التى تبرز أثناء التحليل ، ويفرض أبنية جديدة فى نص العرض .

وعن الربط بين المقاطع نقول إنه يمكن أن تكون متتابعة أو متداخلة فى هذه الحالة ، لكى ينتهى المقطع ، يجب أن يمر بمقطع آخر أو مقاطع أخرى قبل أن يلتقى بالمقطع الكبير الذى يليه منطقياً .

الخطوة الأولى . فى أى تحليل سيميولوجى . هى إذن تحديد الوحدات . وتحديدها فى مجال المسرح صعب للغاية ، وقد تكون غير متطابقة حسب ما إذا كنا ننظر إلى النص أم إلى العرض ، وهناك عنصر مميز للنشاط المسرحى ، هو وجود الممثل وجسم الممثل وصوته البشرى عنصران لا يمكن استبدالها بشىء آخر . من الطبيعى إذن أن يكون الممثل ، وما يقوله من كلمات ، الوحدة الأساسية فى أى نشاط مسرحى . وقد يقال ، لأول وهلة ، إن الشخصية هى الوحدة الأساسية فى النص المسرحى . لكن ، لا يمكن بأى حال من الأحوال ، المطابقة بين الشخصية والممثل . خاصة أن الممثل قد يلعب ، فى العرض الواحد ، أدوار عدة شخصيات . بل إن المسرح المعاصر يجعل عدة ممثلين يقومون أحياناً بدور شخصية واحدة ، فى آن واحد أو على التوالى . وبصفة عامة ، يتلاعب الإخراج الحديث بهوية الشخصية . فضلاً عن أن الشخصية تصل إلينا محملة بماض ثقيل . وبالتالى ، لا نستطيع أن نجعل منها الوحدة الأساسية فى المسرح .

إزاء هذا الوضع ، حاول أ . جريماس Greimas ، بعد أ . سوريو E. Souriau ، أن يأتى ببعض الحلول فى أبحاثه الأخيرة ، وتحدث عن سلسلة من الوحدات أسماها : فاعل ـ ونستخدم هذه الكلمة لعدم عثورنا على ترجمة دقيقة لكلمة Actant ـ . وممثل Acteur ودور Rôle ، وشخصية Personnage نجد هذه الوحدات على مستوى النص ومستوى العرض سواء بسواء وهى تعمل داخل النص المسرحى ، وتوجد العلاقة بين النص والعرض . ومن ثَمّ ، تصبح البنية العميقة فى النص بنية عميقة فى العرض ، وتجد البنية العميقة الواحدة ، فى مواد مختلفة ، أبنية سطحية متباينة . ولنذكر أن هدف التحليل السيميولوجى ليس الكشف عن أبنية النص المسرحى ، وإنما الوقوف على كيفية الانتقال من النص إلى العرض . فى هذه النقطة ، يتضح أن النماذج أداة مفيدة للغاية فى قراءة المسرح . المهم ألا نرى فيها بنية جامدة ، وشكلا موجودا سلفاً . على وجه التحديد ،

والنموذج الفعلي ليس شكلاً ، بل تركيب Syntaxe قادر على توليد عدد لا حد له . من الإمكانيات . وما يمكن أن نحاوله في هذا الصدد هو التوصل إلى تركيب النص المسرحي وخصائصه ، بدون أن نتنبى أن أي شكل ناتج عن النموذج يدخل في تاريخ المسرح ، ويحمل معنى معينا له علاقات بالصراعات الأيديولوجية .

ويمكن بناء النموذج الفعلي بواسطة الوحدات سالفة الذكر Actants ؛ التي لا يمكن أن تكون مطابقة للشخصية . فالفاعل يمكن أن يكون شيئاً مجرداً كالمدنية أو الحرية ، أو شخصية جماعية كالكورس في المسرحيات اليونانية القديمة أوجنود أحد الجيوش ، أو مجموعة من الشخصيات . ويمكن أن تقوم الشخصية ببعض الوظائف العقلية Fonctions actantielles ، في آن واحد أو على التوالي . وقد يكون الفاعل غائباً عن خشبة المسرح ؛ في هذه الحالة ، يقتصر وجوده في النص على حديث الآخرين عنه في مسرحية راسين «أندروماك» ، يدور الحديث عن الابن والزوج الميت هيكتور ، لكنهما لا يظهران على خشبة المسرح . وكما يقول جريماس ، «**النموذج الفعلي استقطاب ، في المقام الأول ، لبنية تركيبية**» إذن ، يطابق الفاعل عنصراً يقوم بوظيفة معينة في الجملة الكبيرة التي يتكون منها النص . وهناك فاعل الفعل Sujet ، والمفعول Objet ، والمُرسل اليه Destinataire ، والمعارض Opposant ، والمساعد Adjuvant . وظائف كل هؤلاء واضحة . لكن دور المرسِل Destinateur أقل وضوحاً . ونستخدم كلمتي المرسِل والمرسَل إليه ، في هذا السياق ، بمعنى مختلف عن معناهما في عملية التواصل . وصعوبة العثور على مصطلح دقيق هي التي قادتنا إلى هذا التكرار . ونلاحظ أن جريماس يستبعد دور الحكم Arbitre الذي سبق أن تحدث عنه سوريو . وكثيراً ما يقوم به ، في نموذج جريماس ، المرسل ، أو فاعل الفعل ، أو المساعد في مسرحية كورني «السيد» ، يلعب المَلِك في لحظة ما دور الحكم ، ظاهرياً . لكنه ، في الواقع ، يقوم على التوالي بدور المرسل - إذ يرمز إلى المدينة أو المجتمع - والمُعارض ، والمساعد ، بالنسبة للأفعال التي يقوم بها البطل رودريج .

فاعل الفعل :

فاعل يقوم بفعل معين لبلوغ هدف ما هو المفعول . ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك المفعول . وفاعل الفعل لابد أن يكون إنساناً أو كائناً حياً ، لأن الشيء المجرد لا يستطيع أن يقوم بأي فعل ، اللهم إلا إذا كان مجسداً . وقد يكون الفاعل جماعة أو فرداً . وهذه الوظيفة لا علاقة لها بأهمية من يقوم بها أو من يقومون بها ، في النص . وقد لا يتدخل فاعل الفعل في النص مباشرة .

المفعول :

تربط الرغبة Désir بينه وبين فاعل الفعل . والرغبة هي التي تحرك الأحداث . وقد يكون المفعول كائناً حياً أم لا ، وفرداً أو جماعة . ويمكن أن يوجد مفعولان مختلفان ينتج الصراع عن مجابهة كل منهما للآخر .

المرسِل :

هو السبب الذي تنشأ عنه إرادة فاعل الفعل . وغالباً ما يكون مجرداً وصعب التحديد . وقد يتمثل في شيء مجرد وشخصية معاً . وقد يكون مزدوجاً ، أو غير موجود .

المرسَل إليه :

هذه الوظيفة ، مثل سابقتها ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل من فاعل الفعل والمفعول . وفيها يتمثل السبب الذي يجعل فاعل الفعل يرغب المفعول ويندفع نحوه .

المساعد والمعارض :

المساعد يساعد فاعل الفعل على الحصول على المفعول . أما المعارض ، فيحاول أن يمنع فاعل الفعل من بلوغ غايته . وقد تتمثل هاتان الوظيفتان في كائنات حية ، أو أشياء مجردة ، موجودة أو غائبة .

وتوجد أنواع عدة من النماذج الفعلية . هناك النماذج المتنافسة ، حيث يتعارض ممثلو فاعل الفعل ، والنماذج المتطابقة ، حيث يكون فاعل الفعل واحداً ، بينما يوجد مفعولان مختلفان ، والنماذج المتماثلة ، حيث يوجد فاعلان يمكن استبدال كل منهما بالآخر ، في النموذج الواحد ، والنماذج المتكررة ، حيث يتكرر النموذج الواحد عدة مرات .

* * *

على المسرح ، يدور كل شيء حول الشخصيات . وهي فاعلة أو مفعولة ، سلبية أو إيجابية . لكنها ، أياً كانت ، محور العرض دائماً . قد توجد مسرحيات قليلة خالية من الشخصيات . لكن ، إذا دققنا النظر إليها ، وجدنا أن الشخصيات فيها قد استُبدلت ببعض الأشياء ، أو الرموز ، أو الدمى ، أو «المانيكان» . ويقوم المسرح على الحدث ، حتى لو كان ثابتاً . والشخصية هي المحرك الأساسي لأحداث المسرحية . وإذا كان من غير الممكن أن نتصور مسرحاً بلا شخصيات ، وإذا كان الحدث الدرامي يقوم على الشخصية ؛ فلابد من دراستها .

ومعروف اليوم أن المثقفين يرفضون الشخصية بمعناها التقليدي . عند الإغريق ، كانت هذه الشخصية لعبة في يد القدر بعد ذلك ، حاولت المسيحية أن تعيد بناءها داخل الوعي وأدى مجيء البورجوازية إلى بعثها ، فأصبحت كائناً نفسياً مغروسا في الواقع والعالم . أما في العصر الحديث ، فبدأت الأمور تختلط . وكان بيراندللو Pirandello أول من عارض التقاليد ، لأن شخصيات مسرحياته تتحلل ، ولا توجد في حد ذاتها ، بل توجد من خلال الواقع الذي تعيشه أثناء العرض .

وفي النص المسرحي ، لا توجد الشخصيات إلا من خلال الكلمات التي تنطق بها ، وما يجريه الكاتب على لسانها ، وما يقوله عنها الآخرون ، والأسطورة التي يخلقها النقاد من حولها .

تصل الشخصية إلينا ، إذن ، من خلال كلامها ، وتظل ناقصة و«مفتوحة» ، إذا جاز القول ، إلى أن تتخذ شكلها المادي بواسطة الممثل والمخرج ، يكملان ما تشتمل عليه الشخصية من نقص ، «يغلقانها» بتفسيرهما لها . لذا ، لا تشبه الشخصية في العرض مشروع

الشخصية الموجودة فى النص إلا قليلاً . فضلا عن أن قراءة المتفرج للشخصية «المادية» لا يمكن أن ترجع إلى الوراء . وبالرغم من شبهها الكبير بالإنسان ، لا يمكن أن تُقيّم هذه الشخصية المادية كما لوكانت إنساناً حقيقياً . فهى ليست سوى خلق فنى لا وجود له إلا على المسرح ، ويرتبط وجوده بإرادة الممثلين . باختصار ، للشخصية المسرحية مجموعة من السمات المميزة ، تقوم بوظيفة معينة ، ويجرى على لسانها كلام معين ، وتتحرك فى مكان معين .

لكل شخصية مسرحية سمات مميزة ، أولها أنها لا توجد بمفردها إلا فى القليل النادر . فوجودها على علاقة وثيقة بوجود شخصيات أخرى ، أو صورة أخرى منها . فى مسرحية بيكيت «الشريط الأخير» ، نجد كراب وصوته المسجل على آلة تسجيل . وعزل الشخصية قد يجعلها أقرب إلى شخصية الرواية . ولا تتمتع الشخصيات بذات الخواص . الشىء الوحيد المشترك بينها هو قيامها جميعاً ببعض الوظائف ، وكونها عناصر مكونة لعلاقة ما . ولا يعنى هذا أن كل الممثلين شخصيات . فالممثل قد يشير إلى فكرة ، أو عاطفة ، أو سلطة : الحرية ، الحب ، الدولة ، الخ ... ويمكن تنظيم الشخصيات فى مجموعات من الممثلين ، والبدء بالنظر فى أوجه الشبه أو الاختلاف بينها ـ لذا ، يمكن تحليل مجموعات ثلاث : السمات أو الملامح الخارجية ، والانتماء إلى بعض المجموعات الاستبدالية ، والأقوال .

عادة ما تكون الإشارة إلى الملامح الخارجية مبعثرة . هنا ، توجد ثغرة واضحة فى النص . ويسد الممثل هذا النقص بجسده وشخصيته . ويمكن تجميع الشخصيات فى مجموعات كبيرة ، نجد داخلها تقسيمات صغرى ، أقل أهمية ، تشير إلى عدة شخصيات يمكن إدراجها تحت بند واحد . أما الرسالة المسرحية ، فتنتقل بواسطة عدة شخصيات متتالية . ومن الطبيعى ألا توجد حقيقة ذاتية فى كلمات الشخصيات . لأن معنى الرسالة يوجد فى الظروف التى تقال فيها الكلمات أكثر مما يوجد فى الكلمات ذاتها . والتحليل السيميولوجى للقول Discours يسير فى نفس الاتجاه الذى تسير فيه المناهج السيميولوجية الأخرى . فهو يبحث عن الأبنية التى تنتج الرسالة ؛ إن ما يعبر عنه العرض المسرحى ، أى رسالته الخاصة ، ليس قول الشخصيات بقدر ما هو الظروف التى يتم فيها هذا القول : وعندما نحلّل القول ، لابد من مراعاة بعض المعطيات : القول ليس مِلكاً للشخصية ، بل للسياق الذى يتم فيه . ونجد سياق القول فى الإرشادات المسرحية ، والتقاليد المسرحية ،والافتراضات الأيديولوجية الخاصة بالعصر لابد من ترتيب هذه المعطيات والتحقق مما إذا كان القول يراعيها أم لا . فى الواقع ، تكون الإجابة على هذا السؤال قد جاءت طوال التحليل ، خاصة فى التحليل الزمنى القائم على المقاطع . ويتعلق الأمر باسترجاع الوقائع الأساسية ومحاولة ترتيبها . يمكن بعد ذلك أن نرى كيف يعمل اختيار الأفعال وأزمنتها على تجميع الشخصيات أو التفرقة بينها .

***

على عكس الرواية ، يحتاج النص المسرحى إلى مكان حقيق لكى يخرج إلى حيز الوجود . وفى مكان العرض ، توجد الأشياء ، والشخصيات (الممثلون) بحركاتها وتحركاتها ، والأصوات ... الخ

يشير النص إلى هذا المكان . والعرض ليس سوى تجسيد للأماكن والأشياء الموجودة فى النص المسرحى . لكن هذا التجسيد جزئى حتماً ، حيث لا يمكن تصوير كل أبنية النص المتشعبة تصويراً مادياً . فالمخرج يختار إحدى الإمكانيات المقدمة له ، ويبعث واحدة أو أكثر من الأبنية التى يجدها فى متناول يده . وقد يتجاهل الأبنية الموجودة بكل بساطة ، ويكّون انطلاقا من النص أبنية جديدة ، تتفق ورغبته فى التجديد . عندئذ ، قد يُعرض النص المسرحى للتشويه ، وتتعرض أبنيته للبتر والتقطيع .

ونص العرض أصغر من نص المؤلف ، من حيث البنية . لكن ، فيما يتعلق باللغات المستخدمة للتعبير عن هذه الأبنية ، نرى أن نص العرض أغنى بكثير من نص المؤلف . فنص العرض مكون من عدة لغات تعمل فى آن واحد ، وقد تكون متوازية ، أو متراكبة ، أو يفسر بعضها معنى البعض الآخر (الموسيقى التصويرية مثلاً) .

حقا إن تحليل كل واحدة من هذه اللغات على حدة يبدو مفتعلا لكن هذا النهج لابد منه للوقوف على الطابع الخاص والمبتكر لكل منها . وعند الانتهاء من عملية التحليل هذه ، يعاد بناء اللغات فى مجموعها ، ويجرى البحث حول الطريقة التى تعمل بها مجتمعة .

وتحليل النص المسرحى أمر ميسور إلى حد ما ، لأنه باق ، ويمكن أن يُقرأ وفقاً لمحور الاستبدال أو محور التوزيع . كما يمكن الرجوع فيه إلى التفاصيل إذا ما شابها الإبهام واللبس . لكن الأمر يختلف كل الاختلاف بالنسبة لنص العرض . أمام هذا النص ، يجد الناقد نفسه فى نفس الموقف الذى يوجد فيه المتفرج . فتناول هذا لابد وأن يكون آنيا ؛ والتوقف فيه مستحيل ، وكذا العودة إلى الوراء ، والمتفرج يخضع للعرض ، إذا جاز القول ، ولا يملك القدرة على التدخل فيه . وفضلاً عن أنه يرى واعياً بعض عناصر العرض ، ويدرك لا شعورياً عناصر أخرى . أما باقى العناصر ، فيفلت منه كلية .

كيف نثبّت إذن اللحظة المسرحية ؟ كيف نوقفها لكى نتمكن من تحليلها تحليلاً جاداً ؟ لاشك أن نص العرض نص متحرك . فضلاً عن أنه متغير ، بمعنى أن كل عرض يعتبر رسالة جديدة لا تشبه سابقتها . هكذا ، يجد الناقد نفسه أمام عدة حقائق لا مفر منها : تحليل نص العرض فى مجموعه أمر مستحيل . لابد إذن من محاولة الإحاطة به فى نقطة ولحظة ما . والوسائل الحالية المستخدمة لتثبيت اللحظة المسرحية ليست فعالة بما فيه الكفاية . فالكاميرا تضايق الممثلين والمتفرجين على السواء ؛ والفيلم والصورة لهما أبعاد مختلفة عن أبعاد الفضاء المسرحى . وتسجيل الصوت عادة ما يكون منفصلاً عن الصورة والملاحظات التى يدونها الناقد أثناء العرض غالباً ما تكون ناقصة . وهناك عناصر هامة فى العرض ـ الانفعال مثلاً ـ لا تقبل التحليل .

ويشتمل المكان المشار إليه فى النص المسرحى على كل عناصر العرض . اللغات المسرحية المختلفة تبعث الحياة فى هذا المكان ، مادياً . وأياً كان المكان ، لابد وأن يكون معداً للعرض المسرحى ويمكن تقسيم الأماكن المعدة لهذا الغرض إلى أربع فئات :

ـ خشبة المسرح المغطاة المتعارف عليها كالمسرح الأليصاباتى ، وخشبة

المسرح الإيطالية ذات الحوائط الثلاثة .

- خشبة المسرح المتعارف عليها غير المغطاة كالمسرح الإغريقى الذى كان يقدم عروضه فى الهواء الطلق .
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها ، ذات الغطاء الوظيفى : المسرح الدائرى ، مسرح القهوة... الخ
- خشبة المسرح غير المتعارف عليها والخالية من الغطاء : مسرح الشارع .

وتحاول المسارح دائماً أن تلائم نوع المسرحيات التى كُتبت فى العصر الذى بنيت فيه فهناك ، مثلاً ، ملاءمة تامة بين المسرح الأليصاباتى والمسرحيات التى كتبت فى ذلك العصر . إذن ، قد ينشأ خلاف إذا ما عُرضت مسرحيات فترة معينة فى مكان يرجع إنشاؤه إلى عصر آخر . لكن البعض يرى أن هذا الخلاف غير ضرورى . فالنص المسرحى يستطيع أن يتكيف مع المكان الذى يعرض عليه . ومن جهة أخرى ، أى مكان يمكن أن يعدّ بحيث يلائم هذا النوع من المسرحيات أو ذاك .

ولا يؤثر المكان الذى يُقدم عليه العرض المسرحى على أبنية اللغات المسرحية بقدر ما يؤثر على العلاقة بين العرض والجمهور . فإذا كان مكان العرض مكاناً «اجتماعيا» إلى درجة كبيرة ، ذهب إليه المتفرجون بعد مراعاتهم لبعض التقاليد الخاصة بالملبس والعلاقات الاجتماعية . فى حين ينتقل مسرح الشارع ، على عكس ذلك ، إلى حيث يوجد المتفرجون ، ومن ثم يحطم بعض التقاليد الراسخة التى أصبحت شيئاً أشبه بالطقوس . وإذا كان الفصل بين خشبة المسرح والصالة كبيراً ، توقف الاتصال بين الممثلين والجمهور . وإذا كان هذا الفصل غير موجود ، استطاع المتفرج أن يدخل فى العرض ذاته ، خاصة على مستوى الأداء . وكبر المسرح أو صغره يؤثر بدرجة قد تكثر أو تقل على المتلقى . ويختلف نوع التواصل باختلاف المكان الذى يجلس فيه المتفرج : قُربه من الممثلين أو بُعده عنهم ، علاقة المكان الذى يجلس فيه بقدرته على السمع والرؤية ، اتساع المسرح أو ضيقه . الخ ... أيا كان الحال . لا يمكن أن يكون مكان العرض «بريئاً» . **فهو يشير** بطريقة أو بأخرى ، إلى النص ، والعرض،والطريقة التى يجب أن يتلقاه بها المتفرج .

على سبيل المثال ، عندما انتقل المخرج الانجليزى بيتر بروك P. Brook إلى باريس ، اختار مسرحاً فى حى شبه شعبى ، وكان المسرح فى حاجة إلى بعض الإصلاحات . لكنه لم يحاول حتى إعادة طلاء الجدران ؛ فـزالت بالتالى الزخارف المذهبة التى طالما تميزت بها صالات العرض ذات الخشبة الإيطالية . وأزال الستار ، والمقاعد التقليدية (فوتيل) المكسوة بالمخمل الأحمر ، واستبدل بها «الدِكَكْ» الخشبية الموضوعة فى شكل نصف دائرة متدرجة تكاد تتصل بخشبة المسرح التى أصبحت فى مستوى الأرض تقريبا . لذا ، يُصدم المتفرج عندما يدخل هذه القاعة لأول مرة ، خاصة إذا ما عرف أن الذى يَعرض عليها مخرج كبير مثل بروك . وعندما عرض البولندى كانتور T. Kantor - يُعتبر حالياً واحداً من أكبر المخرجين الاوروبيين - ثانى مسرحياته العالمية «ويلوبول» « Wielopole » على هذا المسرح ، لم يُدخل أية تعديلات عليه ، بل اكتفى بتحديد المساحة التى تدور عليها الأحداث فحسب . هكذا فرض المكان علاقة جديدة بين العرض والمتفرجين الذين قطعوا صلتهم ببعض التقاليد الراسخة خاصة طريقة الجلوس . ولعل الشىء الهام الذى يلفت النظر فى هذا العرض هو تواجد المخرج نفسه على خشبة المسرح ، بين الممثلين ، منذ اللحظة التى يبدأ فيها العرض حتى ينتهى ، وكأنه قائد اوركسترا يوجه العازفين ويقودهم .

وفى مكان العرض المسرحى ، تتكلم لغات يمكن تقسيمها إلى مجموعتين : العناصر المرئية ، والعناصر السمعية .

والديكور هو أول العناصر المرئية . أحياناً ، يحاول هذا الديكور تغيير المكان الثابت مثلاً . يمكن أن تختفى خشبة المسرح الإيطالى وراء ديكور حديث يحاول أن يعيد النظر فى العلاقة بين العرض والمتفرج . وعندما يوضع الديكور فى مكان العرض ، فإنه يساعد على فهم ذلك العرض . هكذا تصبح وظيفته عملية أكثر منها جمالية . فهو يجسد مكان الأحداث - بيت فى غابة - ، وزمانها - سماء بها نجوم - ، والجو العام الذى يسود المسرحية - الغيوم القاتمة - ، ورؤية المخرج . ويمكن أن تتعدد أنواع الديكور ؛ قد يكون الديكور ذا أبعاد ثلاثة - بيت - ، أو لوحة مرسومة ، أو مجموعة من المواد المتباينة - زجاج ، قماش الخ ... - ، وأيا كان نوعه فإنه يقوم أساساً بنفس الوظيفة التى تقوم بها الصورة . ويمكن ، لدراسة الديكور ، استخدام النتائج التى توصلت اليها سيميولوجيا الرسم والتصوير . علاوة على ذلك ، يلعب الديكور ، فى كثير من الأحيان ، دور الصورة الإعلانية . فدوره وظيفى فى المقام الأول . وغالبا ما يُحمّل بالمعانى التى يمكن قراءتها بسهولة داخل المجتمع الذى يوضع من أجله وثقافة ذلك المجتمع . والمعانى العديدة التى يشتمل عليها الديكور تؤكدها وتكررها لغات العرض الأخرى - تماما كما تُثبت معانى الصورة الاعلانية بالنص الذى يصحبها - ، وقد تعارضها ، أو تنفيها.ولكل عنصر من العناصر المكونة للديكور أهميته ، سواء كان خاصاً بالشكل ، أم بالمادة ، واللون .

والإضاءة عنصر هام من عناصر العرض . وإذا أُضيفت إلى بناء خشبة المسرح ، أثرت عليها تأثيراً مباشراً . فالإضاءة يمكن أن تفصل المسرح عن الصالة . وإذا ما أُضىء المسرح كله ، أعاد زمان العرض إلى زمان المتفرج وكسر الإيهام المسرحى . والإضاءة عنصر من عناصر الديكور أيضاً . فهى تُستخدم أحياناً لإبراز جزء من الديكور ، تاركة أجزاءه الأخرى فى الظلام . وهكذا تستطيع أن تقسّم المكان . كما أنها تضفى على الديكور جواً عاماً : الليل/النهار ، الشمس/الغيوم ، الخارج/الداخل ويمكن أن ترمز إلى بعض الحالات النفسية وتؤكدها . وأحياناً تحل الاضاءة محل الديكور وتلغيه تماماً . وكما تبرز هذا الجزء من الديكور أو ذاك ، تساعد الإضاءة الممثل ، بعزله عن باقى الممثلين أو إبرازها لحركة من حركاته ... الخ

وتحليل الأشياء جزء من تحليل الديكور ، لأن الأشياء غالباً ما تكون عنصراً من عناصر الديكور - مثال ذلك السرير فى غرفة النوم - ،

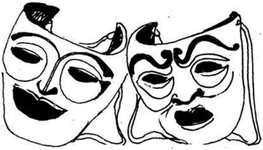
أو بديلاً له بكل بساطة : السرير على مسرح خال من أى إيحاء بالمكان . ووضع كل الأشياء المشار إليها فى النص على المسرح أمر مستحيل . فالأشياء التى توضع على خشبة المسرح هى فقط العناصر الحاضرة مادياً ـ جسم الممثل ، الأزياء ـ ، لا الأشياء المشار إليها بالكلمات . وللأشياء الوظيفية فى الحياة اليومية معنى لا يتعدى فائدتها ، فيما يبدو . لكنها تكتسب بُعداً آخر وتزداد دلالة عندما تصبح جزءاً من الرسالة المسرحية . وللأشياء المأخوذة عن الحياة اليومية أبنية ثلاثة : معناها الأصلى ، والنظام الذى تدخل فيه ، ومعانيها المسرحية . وقد تكون هذه الأخيرة مادة للرمز أو الاستعارة أو الكناية . يتكون الرمز من عنصرين : **الشىء ومعناه الثقافى** ، وهو اجتماعى الطابع إلى حد كبير . أما الاستعارة فذات عناصر ثلاثة : التقريب بين عنصرين ، بالإضافة إلى المعنى الذى يصحبهما . والكناية تربط بين عنصرين متجاورين : الزى والعصر ، المعطف الملكى والملك ، باقة الورد والحب ، الخ ... ولنلاحظ أن الشىء النافع ـ الكرسى مثلاً ـ فى الحياة يمكن أن يصبح رمزياً بحتاً على المسرح ، مثال ذلك الكراسى فى مسرحية يونسكو التى تحمل هذا الاسم . علاوة على ذلك ، قد تضيف مادة الشىء بعض المعانى الإضافية إلى الرمز ، هكذا يمكن أن يشير التاج الباهت إلى الملكية المنتهية . وإذا كان حجم ذلك التاج كبيراً ، وكان مصنوعاً من ورق الكرتون ، أصبح معناه السخرية من الملكية . وكثيراً ما يحدث أن تتغير وظيفة الأشياء أثناء العرض . قد يتحول السلم إلى جسر مثلاً . وإذا كانت الأشياء تقوم بوظيفة معينة فى الرسالة المسرحية ، فهذا لا يعنى أن وظيفتها هذه تشبه وظيفة اللغة . فكثيراً ما يتغلب المعنى المصاحب على المعنى الاصطلاحى . هذا ولا تنتمى الأشياء إلى سَنن معينة بحيث يمكن الحديث عن لغة خاصة بها . لكن ، للعرض المسرحى أبنيته الخاصة التى تجد الأشياء مكاناً فيها ، سواء قامت هذه الأشياء بوظائف منفردة ، أم قامت بوظائف موازية لأبنية الديكور والممثلين . ومن ثَمّ ، تصبح الأشياء خطا أساسياً فى البناء العام للعرض ، أى بناء لا تطلق عليه كلمة لغة ، وإنما يقوم بوظيفة اللغة .



تتحرك الشخصية على المسرح ، وسط الديكور . وجسم الممثل ، كما قلنا ، يسد الثغرات الدلالية التى يحتويها النص . ويؤثر شكل الممثل تأثيراً واضحاً على الشخصية مثلاً . إذا قام بدور فيجارو ، فى مسرحية بومارشيه «زواج فيجارو» شاب رشيق ، اختلفت دلالاته عن دلالات فيجارو إذا ما قام بالدور رجل ناضج مائل إلى البدانة . وهكذا نلمس تعارضاً بين الأدوار النمطية والأدوار غير النمطية ، حسب ما إذا كان شكل الممثل يتفق مع الصورة التقليدية التى رُسمت لهذا الدور أو ذاك أو اختلفت عنها . وندرك بسهولة أن شكل الممثل ، وشبكة الدلالات التى يحملها يستطيعان أن يحددا أبنية العرض ، وأن يوجهاها وجهة مختلفة عن الدور . ولربما اكتسبت مزيداً من الثراء والمعانى نتيجة لذلك . كما تتأثر العلاقة بين شكل الممثل والشخصية بطريقة التمثيل والأداء . فالممثل الذى يقوم بدور فى إحدى مسرحيات برخت يكون أكثر استقلالاً عن الشخصية بالقياس إلى زميله الذى يقوم بدور فى إحدى المسرحيات التى يغلب عليها الطابع النفسى . واستبعاد الاتحاد الذاتى مع الشخصية يعنى البحث عن طريقة أداء خارج نطاق تقاليد المسرح البورجوازى . عندئذ ، لا يصبح لشكل الممثل أهمية قصوى ، لأن هذا الشكل لن يُظهر إلا واحدة من امكانيات التفسير العديدة . ووجود الممثل مادياً واحدة من خصائص العرض المسرحى . لكن ، بعض الأشكال المسرحية تستبدل بالممثل أشياء أخرى كالدمى والمانيكان . وفى مسرح كانتور ، يوجد إلى جانب كل شخصية تقريباً مانيكان هو صورة طبق الأصل من شكلها وملبسها . واستخدام هذا المانيكان يحمل دائماً معنى عميقاً . فأغلب الشخصيات التى يصورها كانتور شخصيات ميتة تبعث أثناء العرض ، أو فى لحظات منه ، وكثيراً ما يشير المانيكان إلى الصورة الميتة من الشخصية الحية . ومن ثَمّ ، يتأكد معنى الموت ، مادام المانيكان صورة جامدة ، وتُقسّم المسرحية إلى عالمَين متجاورين : عالم الحياة وعالم الموت . وهكذا يرجعنا البديل دائماً ـ أيا كان ـ إلى الجسد الحى .

والزى مرتبط بالممثل مادام يوجد على جسمه . لكنه أيضا عنصر من عناصر الديكور ، شأنه شأن الأشياء . فهو مرتبط إذن بالشخصية والديكور . ويمكن تحليل الزى بنفس الطريقة التى يُحلَّل بها الديكور وتُحلل بها الأشياء . لكن ، لابد للناقد من أن يأخذ فى الاعتبار الشخصية التى ترتدى الزى وتعطيه بعض المعانى الإضافية . والزى المسرحى يمكن أن يكون : وظيفياً أو رمزياً ، فقيراً أو فخماً ، محدوداً تاريخياً أم محايداً ، إلخ ... وهو يدل على المستوى الاجتماعى للشخصيات ، وطابعها ، والطابع العام للإخراج . ويُعتبر الزى ، مع الديكور والأشياء ، إحدى الأبنية الدلالية الكبرى فى نص العرض . لكنه يرتبط أكثر ما يرتبط بالشخصية ، ومن خلالها ، بالممثل .

وإذا حاول **الماكياج** أن يبرز ملامح الممثل ، أصبح عنصراً مرتبطاً بالزى ، فى حين أن القناع ، الذى يخفى شخصية الممثل ، يرجعنا إلى الزى وإلى الديكور من خلاله . والماكياج أسلوب عادى فى المسرح المعاصر . وقد يكون طبيعياً . وقد يغير وجه الممثل بإبراز ملامحه أو إضافة ملامح أخرى إليها . وقد يحوّل وجه الممثل إلى رمز : وجه المهرج مثلاً . وهذا النوع الأخير من الماكياج أقرب ما يكون إلى القناع ، لأنه



يخفى شخصية الممثل ، ويزيد من الطابع المسرحى للعرض . وفى أوروبا ، لا يُعد المكياج سنة كما هو الحال فى المسرح الصينى أو اليابانى . والقناع لا يوجد أيضاً فى المسرح الأوروبى ، فى حين كان شائعاً فى المسرح الإغريقى القديم والكوميديا دى لارتى حيث كان يرمز إلى شخصية نمطية أو طابع معين . وإذا كان بعض المخرجين المحدثين يستخدمون القناع ، فهم غالبا ما يفعلون ذلك دليلاً على العودة إلى التراث القديم ، وماضٍ ثقافى معين . ويعتبر القناع عامة عنصراً هاماً يساعد على مسرحة العرض . ولقد توصل بعض المخرجين الجدد إلى أقنعة جديدة تلائم عروضاً بعينها . ولكن وضع هذه الأقنعة هو نفس وضع الماكياج ، فهى لا تُعد سُنة خارج العرض الذى توجد فيه .

يرتبط الممثل بالديكور عن طريق الزى ، ويتحرك فى الفضاء المسرحى . وتنتمى حركاته إلى أنواع ثلاثة : حركات الوجه ، وحركات الجسم ، التحركات . فإذا كان المسرح الحديث لا يستخدم القناع إلا قليلاً ، فهو يكثر من استخدام حركات الوجه . والوجه البشرى موضع القدرة على التواصل بين البشر . فهو يرسل ويستقبل الرسائل البشرية كاملة . وحركات الوجه ، شأنها شأن اللغة ، تقليد اجتماعى له قوانينه ويفهمه أفراد المجتمع الواحد بدرجة قد تكثر أو تقل . حتى إذا كانت دراسة حركات الوجه تفضى إلى نتائج هامة ، فلا ينبغى أن ننسى أنها تكرار للكلمات والحركات . فى الحياة اليومية ، تعتبر حركات الوجه ممارسة اجتماعية تكاد تكون آلية . أما فى المسرح ، فتستخدم عمداً ، وتصبح أداة للتعبير عن إحساس ، أو عاطفة ، أو إحداث أثر معين . وعادة ما يفهم المتفرج هذه الرسالة التى يبعث بها الممثل . وإلى جانب حركات الوجه الطبيعية ، توجد حركات رمزية تلجأ إلى المبالغة لكى تحدث الأثر المطلوب ، وكثيراً ما نجدها فى «الفارس» والسيرك ... الخ

أما حركات الجسم ، فترتبط ـ شأنها شأن حركات الوجه ـ ارتباطاً وثيقا بالممارسة الثقافية . وإذا كانت لها بعض الخواص ، فهى اجتماعية الطابع إلى حد كبير ، وبالتالى ، اصطلاحية . فى بادىء الأمر ، كانت الحركات على علاقة وثيقة بالحياة العملية ، إلا أن هذه العلاقة أهملت شيئاً فشيئاً . وقيمة الحركات على خشبة المسرح تختلف عن قيمتها فى الحياة اليومية . وتُقرأ هذه الحركات على أنها رسائل ربما لم يلحظها المتفرجون فى الحياة اليومية . ونظرا لوضعها الخاص ، كثيراً ما يُبالغ فيها لكى تصل إلى المتفرج . ولا يهم أن نعرف ما إذا كانت الحركات ذات بناء لغوى أم لا . المهم هو أن نرى كيف تعمل بالنسبة للغات المسرحية الأخرى ، الكلمة المنطوقة ، وحركات الوجه ، والتحركات .

وهناك فئتان من الحركات

(أ) حركات ذات طابع وظيفى ـ شرب كوب من الماء ـ لها ما يبررها على خشبة المسرح .

(ب) حركات تعبيرية تتخذ هذه الحركات قيمة مميزة ، كما هو الحال فى أية لغة . وتنقسم الحركات التعبيرية إلى عدة أنواع ، منها الحركات التى لا تصحبها كلمات . هذه الحركات اصطلاحية ، أى نمطية على مستوى التواصل : هز الكتفين ، حنى الرأس ، الخ ... أو تصويرية . وأحياناً ، توجد علاقة بين الحركة والشىء المُعبر عنه : مثال ذلك ، حركة اليد والأصابع التى تصور المسدس . وقد تكون هذه الحركات رمزية ؛ وعندئذ ، يُضاف اليها معنى يتجاوز معناها الوظيفى : شرب كوب الماء للإشارة إلى ماء الحياة ، الانحناء للتحية . وهناك حركات تصحبها كلمات ، وهى إما تكميلية ـ عندئذ تكون استمراراً للكلمة ؛ مثلاً يقول شخص : تفضل ويشير إلى مقعد اجلس ، ـ إما تكرارية ؛ فى هذه الحالة ، يكون للحركات نفس معنى الكلمات ، وتقتصر وظيفتها على التأكيد .

وتتوقف تحركات الممثل على المساحة التى يشغلها المتفرجون ، لمكان الذى يفرضه شكل خشبة المسرح ، والديكور ، والأشياء ، ووجود الشخصيات الأخرى

يفصل المسرح البورجوازى بين خشبة المسرح والصالة فصلاً تاماً أما فى المسرح المعاصر ، فيستطيع الممثل أن يتحرك فى المساحة المخصصة عادة للجمهور . هكذا تقصر المسافة بين الممثل والمتفرج ، ويتسع مكان العرض . وسواء ضاق هذا المكان أو اتسع ، فهو يفرض حدوده على تحركات الممثل . وعادة ما يحدد المؤلف تحركات كل شخصية فى النص المكتوب . وهذه بعض الأسئلة التى يمكن أن تطرح عند تحليل تحركات الشخصيات والممثلين : من يتجه إلى من ؟ من يذهب أين ؟ هل تتم التحركات وسط مكان العرض أم عند حدوده ؟ هل يتحرك الممثل فى خط مستقيم أم لا ؟ وحركاته مباشرة أم متقطعة ؟ ترسم الإجابة التصويرية على هذه الأسئلة جغرافيا المكان الذى تشغله كل شخصية . ويوجد اليوم علم La praxémique يدرس المسافات ومعانيها وقوانينها . فالمسافة التى تفصل بين شخصين لها قيمة اجتماعية كبرى . على سبيل المثال ، قد يشعر الأمريكى بالضيق إذا ما اقترب منه عربى كثيراً . وتحديد المسافات الاصطلاحية داخل احدى الثقافات يدل على معنى معين : الاستلطاف ، العدوان ، اللا مبالاة ، الخ .. المسافة إذن دلالة للعلاقة التى تربط بين شخصيتين وهنا نجد سنة بسيطة ، اصطلاحية وغير معقدة .

يفجر العرض النص المكتوب . والكلام ليس سوى جانب من اللغات المسرحية المتعددة . وهو بلاشك يحتل مكانة هامة للغاية فى المسرح .والكلمة وسيلة اتصال غنية جداً ، يمكن أن تُفهم أكثر من اللغات المسرحية الأخرى . علاوة على أن الكلام قادر على الحديث بالتفصيل عن الأحداث الماضية ، والحقائق الموجودة خارج المسرح ، والمشروعات المستقبلة ، وكلها أمور يصعب التعبير عنها بلغة أخرى .

ويعمل الكلام فى المسرح فى خط متوازٍ مع بعض اللغات المساعدة : حركات الوجه ، والجسم ، الخ ... تثرى هذه اللغات الكلام ، وتكمله ، وتحد من تعدد معانيه . والنطق هو اللغة المساعدة التى لا يمكن فصلها عن الكلام . فهو الذى يبعث الحياة فى الكلمات ، ويبرزها أو يخفيها ويضيف ـ عن طريق نبرات الصوت ـ معلومات إلى النص . وللنطق وظيفة ذهنية ـ تقديم بعض المعلومات الموضوعية ـ ، أو تعريفية ـ تميز المتكلم ـ ، أو تعبيرية . التعبير عن الأحداث والعواطف .

وعندما تدخل الموسيقى والأصوات مجال العرض ، تكرر لغات مسرحية أخرى . ونادراً ما تكون الموسيقى والأصوات لغة مستقلة . قد تكون الموسيقى كلاسيكية أو حديثة ، معروفة أو غير معروفة ، عزف أو غناء ، الخ ... قد تصاحب العرض كله أو تتداخل فيه بصفة استثنائية . وأياً كان الحال ، فإن وجودها أو عدمه له دلالته ، ولابد من أخذه فى الاعتبار عند التحليل السيميولوجى . وتقوم الأصوات بوظيفة مماثلة لوظيفة الموسيقى . إذ يمكن أن تخلق الديكور ـ أصوات تدل على ميناء بحرى أو جوى ـ ، أو المكان ـ الصدى ، الصوت البعيد ـ ، أو الجو العام ـ ضحك ، بكاء ، رعد ـ ، كما يمكن أن تبرز الكلمة ، أو الحدث ، أو الشخصية . وتتمثل فى الموسيقى والأصوات لغة سمعية يمكن أن تترجم إلى لغات أخرى .

•••

يمكن أن نؤكد أن علم العلامات قابل للتطبيق على المادة المسرحية ، نصاً كانت أم عرضاً . لكن هذا لا يعنى أن المسرح يمكن أن يُعالج معالجة اللغات الطبيعية ، وأن هذا التطبيق أتى ثماره حتى الآن . وإذا كانت النظرية قد خطت إلى الأمام ، إلا أن التطبيق مازال يقتصر على بعض المحاولات . ولعل فى هذا الموقف ما يفسر الطابع النظرى لهذه الكلمات . أما التطبيق على نص بعينه ، فيمكن أن يكون مادة مقال آخر .....

• مراجع البحث

Patrice Pavis: «Problèmes de sémiologie théâtrale» Canda, Québec, 1976.

Anne UBERSFELD «Lire le théâtre» Paris, Editions sociales, 1978.

Pierre LARTHOMAS «Le Langage dramatique». Paris, A. Colin, 1972.

A. J. GREIMAS: «Sémantique structurale». Paris, Larousse, 1966.

A. HELBO: «Sémiologie de la représentation». Ed. Complexe, 1975.

استدارة الزمن

عند جارثيا ماركيز

تأليف: سيزار سيجر □ ترجمة: اعتدال عثمان

جابريل جارثيا ماركيز (١٩٢٨ ـ) روائى من كولومبيا بأمريكا اللاتينية تتميز أعماله بتداخل حدود الواقع والخيال فتمتزج الأسطورة بالحقائق التاريخية والحلم بالواقع وتتجاوز شخصياته آفاق الحياة الإنسانية .ألف ماركيز أول أعماله «أوراق الشجر المتساقطة» La hojarasca عام ١٩٥٥ ، وكتب روايته القصيرة «ليس هناك أحد يكتب للكولونيل» El coronel no tien quien le escriba عام ١٩٦١. ومجموعة قصص قصيرة بعنوان«جنازة الأم الكبرى Los funerales de la Mama Grande فى ١٩٦٢ ، و«ساعة النحس» La mala hora فى ١٩٦٢ ، كما كتب روايته «مائة عام من العزلة» Cien anos de soledad عام ١٩٦٧ . وتعد من أهم الأعمال الروائية فى أدب أمريكا اللاتينية المعاصر. وتعاود كثير من شخصيات وأحداث أعمال ماركيز المبكرة ظهورها فى روايته الأخيرة وإن بلغت اكتمال نضجها فى **مائة عام من العزلة** ،كما ترتبط بوشائج عديدة بالمنطقة التى نشأ فيها الكاتب وهى قرية سياناجا فى مقاطعة أركانا كابكولومبيا كما تعكس جوانب من التراث الشعبى لهذه المنطقة . ولا ترجع أهمية الرواية إلى جدة التناول وغرابته وحيوية تصوير الطابع المحلى وحده . إن كاتبها مثقف عصرى يتمثل التجربة الإنسانية ويتضمن عمله العديد من التداعيات الفلسفية المعاصرة ، وبقدر ما ينطلق فى تعامله مع واقعه من موقف محدد فإنه لايكف ـ فى صياغة هذا الموقف ـ عن الإفادة من كل إنجازات القصة فى العالم المعاصر . وبقدر ما يجمع بين الخاص والعام فإنه يغوص فى الأسطورة والسحر ليجعل منها مستوى تحتيا دالا يساعد فى كشف بقية مستويات الرواية . وروايته ـ من هذه الناحية ـ درس فى الأصالة التى تجمع أنقى ما فى التراث الخاص لتمزجه بأنضج ما وصل إليه العصر فى صياغة متميزة ، جعلت من الرواية واحدة من أهم الروايات فى الأدب المعاصر.

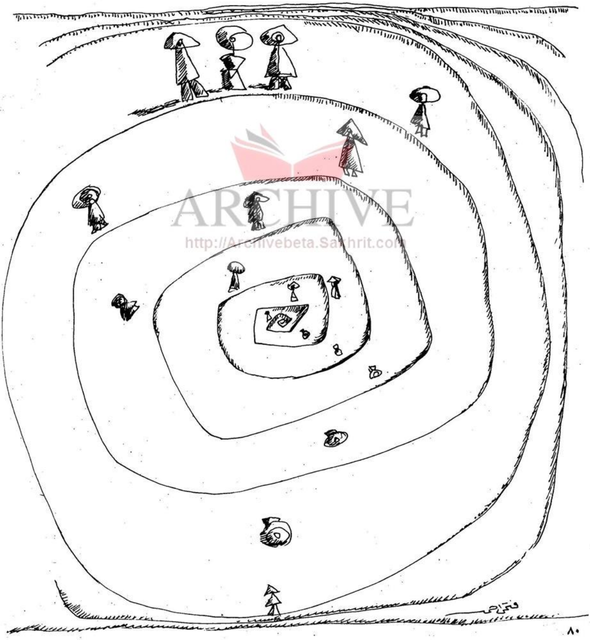
ولقد نشرت الرواية بالعربية عن ترجمة فرنسية ، وصدرت فى بيروت فى العام الماضى . وستصدر قريبا عن الأصل الأسبانى ، للدكتور سليمان العطار ومراجعة الدكتور محمود مكى .

ولقد ترجمت هذه الرواية ـ قبل العربية ـ إلى عديد من اللغات الحية وصارت واحدة من الروايات المؤثرة.وكان من الطبيعى أن تلفت أنظار النقاد . ولذلك تناولها الناقد سيزار سيجر **Cesare Segre** بالتحليل فى كتابه المهم عن «السيميوطيقا والنقد الأدبى **Semiotics and Literary Criticism** . والكتاب واحد من الدراسات المهمة فى «علم العلامات» . يكشف عن الإنجازات المهمة لهذا العلم فى النقد الأدبى ، ويتكون من قسمين ، يشمل القسم الأول دراسات نظرية عن النقد والبنيوية ، ونظرية الأسلوبية ، والاتجاه نحو النقد السيميوطيقى ، ومقارنة بين البنيوية والسيميوطيقا . أما القسم الثانى فهو قسم تطبيقى يحلل مجموعة من النصوص المعاصرة من مثل قصائد للشاعر ماشادو **Machado** ، والكتابات النثرية للشاعر مونتال **Montale**، ومذكرات شكلوفسكى **Shklovsky** ورواية **Cosmos** للكاتب جومبرويتش **Gombrowicz**، ناهيك عن الدراسة المهمة عن «استدارة الزمن عند جارثيا ماركيز».(حرفيا «الزمن المنحنى»).ويتوقف سيجر فى هذه الدراسة عند مستويات متعددة تشكل النظام السيميوطيقى لهذه الرواية العظيمة ، بل إنه ينظر ـ فى القسم الأخير من الدراسة ـ إلى نظام الرواية نفسه فى ضوء نظام أشمل هو النصوص الروائية لماركيز ككل ، بحيث يجعل من نظام الروايات المبكرة المتكامل مفسراً لرواية **مائة عام من العزلة** على المستوى الدياكرونى المتعاقب . وقد أغفلت ترجمة هذا القسم الأخير لأنه يعتمد ـ أساسا ـ على نصوص غير متاحة أو مترجمة . ولعلى فى حاجة إلى القول إنى اعتمدت ـ أساسا ـ على الترجمة الإنجليزية للرواية ، وحاولت الإفادة من الترجمة العربية عن الفرنسية ، ومن الترجمة التى قام بها الدكتور سليمان العطار وراجعها الدكتور محمود مكى ، ولهما شكرى على ما قدماه من عون فى فهم بعض العبارات الأسبانية .

١ ـ ١

عجلة الزمن

إن رواية **مائة عام من العزلة** تروى تاريخ حياة قرية مكوندو وعائلة بوينديا . إنها مائة عام تمتد تخومها الخيالية إلى الماضى فتتصل بأساطير ما قبل التاريخ وتمتزج بها . «كانت مكوندو قرية مبنية على ضفاف نهر تجرى مياهه الشفافة فوق قاع من صخور بديعة ، بيضاء هائلة الجرم ، كأنها بيض طائر من عصر ما قبل التاريخ» (٣) . لقد كان العالم عندئذ «جد وليد حتى أن أشياء كثيرة كان يعوزها الاسم ومن ثم كان ينبغى الإشارة إليها بالإصبع» ، كما كان التاريخ يختلط بالخرافة «فعندما هاجم القرصان ، سير فرانسس دريك ، مدينة ريواتشا فى القرن السادس عشر ذعرت الجدة الكبرى لأورسولا أجواران عندما دقت النواقيس وانطلقت المدافع ، وبلغ بها الذعر أن فقدت أعصابها فجلست فى أتون موقد مشتعل» . واكتسح القرية إعصار حقق نبوءة سفر الرؤيا ، فقد «أصبحت مكوندو زوبعة مخيفة من الغبار والحطام يثير دواماتها ذلك العقاب الإلهى المذكور فى الكتاب المقدس . . . إنها الرياح التى وردت فى النبوءة والتى سوف تمحو مكوندو من وجه الأرض» .



يتميز مفهوم الزمن فى الرواية بتداخل بعدين أساسيين ، أولهما التسلسل التاريخى الذى ينظم إيقاع الأحداث ، أما البعد الآخر فيتمثل فى انتقالات زمانية تتذبذب إلى الوراء وإلى الأمام ، فتتنبأ بالمستقبل ، وتديم الماضى وتتلاعب بعجلة الزمان كى تبرز اللحظات الحاسمة فى حياة مكوندو خلال قرن من الزمان . ونتتبع ـ فى البعد الأول ـ تطور مكوندو من قرية تتكون من بضعة منازل ، مبنية بالطوب اللبن ، إلى قرية «يفوق تنظيمها وجدية العمل فيها أى قرية عرفها فى ذلك الوقت سكان مكوندو الثلاثمائة» . ونتعرف ـ أيضا ـ على مجموعة من المهاجرين الذين يفدون إلى القرية للتجارة فى أشياء مختلفة ، أو يقيمون علاقات اقتصادية مع العالم الخارجى ، فنشهد وصول «ممثل الحكومة المسالم» الذى يتبعه «ستة من رجال البوليس لحفظ الأمن فى القرية» ونتتبع ـ كذلك ـ رجل الدين فى العودة بأهل القرية إلى حظيرة المسيحية ، فيوزع عليهم الموعظة مع «مشروب الكاكاو» . ويتمثل هذا البعد الزمنى ـ كذلك ـ فى إقامة الحكم المحلى فى القرية ، بعد انتهاء الحرب الأهلية التى أشعلها الكولونيل أوريليانو بويندیا ، وفى الازدهار الاقتصادى والسكانى بعد حلول السلام ، وإنشاء الخط الحديدى الذى حمل تجار الموز من أمريكا الشمالية ، مما أدى إلى احتلال مكوندو وإعلان الإضراب العام ، وما أدى إليه ذلك من قمع السلطات للأهالى وفرار العمال الذين جذبهم الانتعاش الاقتصادى للقرية ، وأخيرا انكماش القرية وتقلص نشاطها .

ويتضح ـ منذ البداية ـ أن **انتقالات الزمن الفجائية تعترض المجرى البطئ المنتظم للسنوات المتعاقبة** . وليست بداية الكتاب نفسها سوى تهيئة لهذا الاعتراض : «بعد سنوات طويلة ، وفى مواجهة الفصيلة المكلفة بتنفيذ حكم الإعدام ، لم يجد الكولونيل أوريليانو بويندیا مناصا من تذكر تلك الأمسية البعيدة» وتصبح هذه التهيئة صيغة متكررة تخفف من توتر الأحداث فى لحظة إعدام البطل الذى لا يواجه فرقة الإعدام إلا فى الصفحة (١٢٥) من نص الرواية . وفيما يلى بعض هذه الصيغ التى تشبه التراتيل الكنسية فى تكرارها : «بعد سنوات طويلة عبر الكولونيل أوريليانو المنطقة مرة أخرى»، «بعد سنوات طويلة ، ولحظة أوشك الضابط أن يصدر أوامره لفصيلة الإعدام بإطلاق الرصاص ، شاهد الكولونيل أوريليانو مرة ثانية تلك الأمسية الدافئة لشهر مارس»، «بعد سنوات ، وخلال الحرب الأهلية الثانية ، حاول الكولونيل أن يسلك نفس الطريق»، «بعد سنوات طويلة عندما صارت مكوندو معسكرا من المنازل الخشبية . ظلت أشجار اللوز المكسورة المغبرة صامدة فى شوارع القرية» «كان أوريليانو مرتديا حلته القاتمة وحذاءه الجلدى ذا الرقبة الطويلة والأزرار المعدنية ، ذلك الحذاء الذى كان عليه أن ينتعله بعد سنوات قليلة عندما واجه فصيلة الإعدام» «لم يكن هو نفسه ، وهو فى مواجهة فصيلة الإعدام ، ليفهم كيف انتظمت فى عقد واحد تلك السلسلة من الأحداث» وتتكرر الصيغة ذاتها بالنسبة للشخصيات الأخرى «بعد سنوات طويلة ، فى مواجهة فصيلة تنفيذ حكم الإعدام ، كان لابد لأركاديو أن يتذكر الرعدة التى انتابته وهو ينصت إلى الصفحات العديدة التى قرأها عليه ملكيادس» «لقد كانت هى آخر شخص فكر فيه أركاديو ، بعد سنوات قليلة ، عندما واجه فصيلة الإعدام» «وبعد شهور قليلة ، وفى مواجهة فصيلة الإعدام ، لم يجد أركاديو سبيلا إلا أن يَبعث الحياة فى الخطوات المتجولة فى حجرة الدراسة» «وبعد سنوات ، وعلى فراش الموت ، لم يستطع أوريليانو الثانى إلا أن يتذكر ذلك المساء الممطر من شهر يونيو» «بعد سنوات طويلة كان هناك من يزال يؤكد أن الحرس الملكى . . .» «بعد شهور قليلة عندما حل موت أوريليانو الثانى ، كان عليه أن يتذكرها» .

إن الوظيفة الأولية لثورات عجلة الزمن ـ مهما صغرت أو كبرت ـ هى أن تكشف فى بداية دورة الحياة عن نهايتها ، بحيث تجعل الحاضر مدركا على نحو ما سيكون عليه فى المستقبل . فيُرى الحاضر ـ بذلك ـ باعتباره حدثا ماضيا . ويعتمد هذا المنظور على الذاكرة ، ولذلك تحملنا أغلب التوقعات إلى لحظات موت البشر (إعدام أركاديو ، عذاب أوريليانو الثانى) وترتبط ارتباطا خاصا بالذكريات المركبة التى تتشكل فى ذاكرة رجل يموت ، فتتيح له أن يلمح ـ فى لحظة واحدة ـ الوقائع الحاسمة من حياته .

ومن أبرز الأمثلة على تلك اللحظات لحظة إعدام الكولونيل أوريليانو ، رغم توقف تنفيذ الحكم فى اللحظة الأخيرة وصدور العفو عنه ، ليعيش بعد ذلك حتى يبلغ الشيخوخة . ولا يعد هذا الموقف مثالا على سخرية جارثيا ماركيز التى يلجأ إليها كثيرا ، خصوصا عندما يهيئ الكاتب لحادثة موت لاتقع . والواقع أن الكولونيل يتحول إلى مجرد حطام ، ويظل كذلك بعد محاولته الانتحار ، ذلك لأن حكم الإعدام كان بمثابة خاتمة لإنجازاته وتحطيما لأسطورته . وهكذا فإن موت أوريليانو ـ رغم عدم تحققه ـ يصلح لتقديم سلسلة أخرى من الموت الذى يتحقق فعلا ، أى موت أركاديو وغيره من الشخصيات ، كما يرمز هذا الموت ـ فى **مائة عام من العزلة** ـ إلى أكثر أنواع الذكريات حدة وكثافة : تلك الذكرى التى يتلبسها الموت . وعلى هذا النحو نجد أن التقدم تجاه المستقبل (توقع الأحداث) يتم بنفس السرعة التى يحدث بها التقهقر إلى الماضى (الذكرى) أما الحاضر فلا يتم إدراكه باعتباره حاضرا فحسب ولكن باعتباره ذكرى . إن هناك لقاء بين الكاتب الذى يعرف ما سوف يحدث والشخصيات التى تتحرك إلى الوراء تجاه الماضى .

ولكن إذا كان الحاضر ـ فى هذه الحالة ـ ينتهى به الأمر إلى أن يحتل مركز الثقل فهناك حالات أخرى تصبح فيها الذاكرة أقرب إلى حارس يرعى حاضرا محبطا مهانا . إن مذبحة أنصار اتحاد التجارة التى لم ينجو منها سوى خوسيه أركاديو الثانى وطفل مجهول الهوية ، «والقطار الذى محى كل أثر للمذبحة بعد أن حمل جثث الضحايا إلى البحر ، كل هذه الأشياء كانت كابوسا مرّ به خوسيه أركاديو ، بينما لم تكن ـ فى نظر الآخرين ـ سوى خيالات مهوّلة» . إن الأحداث تستعيد قوتها المأساوية فى الذاكرة ، وإن لم يكن هناك واحد من الآخرين يستعد لتصديقها «إذ سيظل هذا الطفل لسنوات طويلة قادمة ـ يحكى عما شاهده ، رغم انكار الجميع» «وبعد سنوات طويلة ، سيظل هذا الطفل يحكى ، رغم اعتقاد الناس أنه كان شيخا مخرفا ، كيف أن . . .» لقد توقف الزمن عند أركاديو منذ ذلك اليوم ، وأصبحت الذكرى فكرة مسيطرة لا يستطيع الخلاص منها . ولكنه ليس الشخص الوحيد الذى يتوقف حساب الزمن لديه عند نقطة بعينها : وإنما يحدث ذلك أيضا مع

الضمادة السوداء التى تصر أمارانتا على الاحتفاظ بها حول معصمها كعلامة على عقاب الذات ، وتظل على اصرارها**حتى الموت** . ومع انتظار المحب المهجور جيرينيلدو ماركيز**حتى موتها** ؛ ومع الشلل الغادر الذى يقعد موريشيو بابيلونيا**حتى بقية حياته** ؛ ومع ميمى التى لا تنطق حرفا بعد انفصالها عن حبيبها**حتى بقية حياتها** .

إن التقابل بين بعدين للزمن يماثل التقابل بين بعدين للمسافة ، ذلك لأن الزمن الحسابى يقابل القفزات المفاجئة لزمن الذاكرة إلى الأمام وإلى الخلف ، وهذا التقابل يماثل بدوره مقياسين لحساب المسافة ، التى تحسب ـ فى أولها ـ من مكوندو وإلى خارجها ، وتحسب ـ فى ثانيهما ـ من الخارج إلى مكوندو. وبينما نجد أن المؤسسين الأول يصلون إلى موقع مدينة المستقبل بعد رحلة استغرقت أربعة عشر شهرا خلال الغابة ، فإن الرسول الذى بعث به خوسيه أركاديو إلى الحكومة قد «عبر الجبال وضل طريقه فى مستنقعات شاسعة وبحار عاصفة ، بل أوشك أن يدفن حيا تحت وطأة اليأس والطاعون والحيوانات المفترسة قبل أن يصل إلى طريق ..... » وبينما يعود خوسيه أركاديو إلى القرية خلال الغابة العذراء ، ويستمر فى رحلته مدة شهر يبحث خلالها ـ دون جدوى ـ عن طريق إلى العالم المتحضر ، حيث الاختراعات العظيمة التى يحضرها الغجر معهم إلى مكوندو بين الحين والحين» ويختلف الحال تماما مع الوافدين الجدد ، ممن تعقبوا أورسولا فوصلوا إلى مكوندو ـ عقب وصولها ـ دون مشقة بعد مضى يومين فحسب من بداية رحلتهم ، مما سهل الأمر على الكثيرين بعدهم .

١ ـ ٢

العزلة والتفرد

هناك ـ إذن ـ نمطان للزمن ؛ زمن عقلى يقفز فوق حدود السنوات ويصل ما بين لحظات الوعى المكثف ، وزمن حسابى يخضع للمقاييس المعتادة ؛ كما أن هناك نمطين من المسافة ، مسافة يغلب عليها الطابع الخرافى ، تفصل ما بين مكوندو وبقية العالم ، ومسافة أخرى أكثر تواضعا ، تصل ما بين العالم الخارجى ومكوندو. إن هذين اللونين من التقابل ينهض كلاهما على موقف عقلى يطلق عليه ماركيز اسم «**العزلة**» .ويظهر جارثيا ماركيز أعراض هذا الموقف بوضوح ظاهر فى حالة خوسيه أركاديو بوينديا ، مؤكدا مرونة المقاييس المكانية الناتجة عن خيالاته : «وعندما أصبح خبيرا فى استخدام آلاته ـ آلات الملاحة التى أعطاها له ملكيادس الغجرى ـ توصل إلى تصور عن الفضاء أتاح له التوغل فى بحار غير معروفة ، وزيارة أراض غير مأهولة ، وإقامة علاقات مع كائنات رائعة دون أن يغادر حجرة مكتبه ، لقد كانت هذه الفترة التى اكتسب خلالها عادة الحديث إلى نفسه والتجول فى أنحاء المنزل دون أن يعير أحدا التفاتة» .

إن نوعا غريبا من العزلة ذلك الذى تتشبث به عائلة تخضع لنظام أبوى تتوالى فيه الأجيال ويتزايد عدد الأبناء الشرعيين وغير الشرعيين ـ ناهيك عن المتبنين ـ إلى درجة فرضت التوسيع المستمر لمنزل الأسرة ، فى مدينة تمتص السكان من كل ما حولها .**إن العزلة حالة عقلية** ، نوع من العكوف على الذات يتوارثه الأبناء عن جدهم مؤسس الأسرة ، وهو عكوف يدفع ضحاياه ـ أحيانا ـ إلى القيام بنشاط محموم لا جدوى منه ، كأبدفعهم ـ فى أحيان أخرى ـ إلى إصرار جنونى على مهام لا قيمة لها.ولكنهم ـ فى كلتا الحالتين ـ ينفرون من الواقع ومن المواقف العملية الحقة . إن رب الأسرة خوسيه أركاديو بوينديا تتناوبه فترات يمارس خلالها سلطته الأبوية وفترات أخرى،تطول بالتدريج ، يقوم أثناءها بتجارب شتى وأبحاث واستكشافات فى مجال الكيمياء والفلك والتصوير ، بمساعدة الغجر الذين يفدون إلى القرية من حين إلى آخر. وعندما يصل به الأمر إلى محاولة «التقاط صورة لله دون أن يلحظه» يكون قد فقد كل اتصال له بعالم الأحياء ، فيقيد إلى شجرة فى فناء الدار ، ويظل يلقى بحكمه بلغة لاتينية لا يعرف أحد مصدرها . وفى تلك الفترات كان الواقع يبدو من خلال مرايا تعكس الأشياء جيئة وذهوبا ، فتتكاثر حجرته فى مخليته إلى ما لا نهاية ، ويمر من حجرة إلى أخرى فى صحبة شبح صديق . وعندما يقضى نحبه يوسد جسده فى أحدى الغرف التى صورها خياله حيث ينتظر مراسم الدفن ، إذ تستوى أمام الموت الأمور ويفقد الواقع تأثيره .

وليس التنوع فى الشخصيات والأحداث داخل العائلة سوى انتخاب لأنماط مختلفة من **العزلة** ، **تصاحب بعض الشخصيات على الدوام** ، **بينا يكتسبها البعض الآخر فيقع فى أسرها خلال فترات من حياته نتيجة عوامل طارئة** . **ولعل أبرز ما يؤكد هذه العزلة إطلاق نفس الأسماء على سلسلة طويلة من ذرية العائلة** . **وكلها أسماء تحمل قدرا من النبوءة** ، **فيميل المسمى إلى نمط بعينه» فأولئك الذين يحملون اسم أوريليانو»كانوا كما أدركت أورسولا « يتسمون بالانطواء رغم حدة ذهنهم بينا يتصف حاملو اسم خوسيه أركاديو بالاندفاع والإقدام ويحملون بذرة مأساوية** » (**والاستثناء يثبت القاعدة فى هذه الصفات** ، **فقد حدث خلط مضحك بين التوأمين أوريليانو الثانى وخوسيه أركاديو الثانى فتبادل كلاهما السمات المميزة لاسم الآخر) ولا شك أن شخصية الكولونيل أوريليانو هى النموذج المجسد لتلك العزلة** إذ يسيطر وجوده على الجانب الأكبر من الرواية ، بينا تهيمن ذكراه على الرواية كلها . ولقد ظهر ميله إلى العزلة فى فترة مبكرة من عمره « **وفى مرحلة البلوغ خشن صوته وأصبح يميل إلى الصمت والوحدة التامة**» .إن الحب لدى هذه الشخصية تجربة غير مباشرة يحياها فى البداية من خلال مغامرة أخيه مع بيلار تيرنيرا» لقد عاش أوريليانو وخوسيه أركاديو التجربة معا من خلال ما كان يرويه أخوه كل ليلة «عندما كانا يلجآن إلى **العزلة**» ثم يصبح الحب عنده رغبة فى تحدى المستحيل فتتملكه مشاعر جارفة تجاه طفلة صغيرة لم تبلغ الحلم ، **فيظل** فى انتظار اللحظة التى تتيح له الزواج منها . ويقع أسير تلك الفكرة المسيطرة على نحو لافكاك منه» لقد بذل جهودا يائسة فى التركيز المكثف وتسليط قوة إرادته كى تخضع الفتاة لرغبته فتلبى نداءه ، ولكن ريميديوس لم تستجب . بحث عنها فى مشغل أختها وخلف ستائر النوافذ فى بيتها وفى مكتب أبيها ،لكنه لم يجدها إلا فى تلك الصورة التى تملأ فراغ وحدته الذاتية المرعبة» وليست الفتاة ـ فى واقع الأمر ـ إلا صورة فى خياله أكثر منها حقيقة واقعة . ولكن زواجه منها يمنحه الدفء

العائلى لأشهر قليلة قبل أن تقضى نحبها ، فيفقد بعدها كل قدرة على التواصل مع الآخرين ، ويستغرقه الحزن ويملأ الأسى نفسه «بغضب جامح يتحول مع الوقت إلى إحساس قاتل بالوحدة والإحباط التام» ، فينكب - أكثر من أى وقت - على أعمال الصياغة فى ورشته (يصنع أوريليانو سمكات ذهبية صغيرة) بينما تزداد شفتاه انطباقا «بفعل **العزلة والتأمل** واتخاذ قرار **لارجعة فيه**» .

ولم يكن تحول أوريليانو إلى ثائر متمرد - الكولونيل أوريليانو بوينديا - ألقت حروبه بظلها الكثيف على تاريخ مكوندو والعائلة إلى أن تدخلت عوامل النسيان المدمرة ، لم يكن تحوله ذلك فى حقيقته سوى متنفس لغضبه الجامح وتنفيذ لقراره النهائى ، ذلك أن نقمته على عنف الرجعيين وخداعهم لم تكن سوى مجرد شرارة أطلقت قوى غضبه من عقالها . لقد كان يحارب انتقاما لكبريائه الجريح ، كما اعترف هو نفسه لزميله جرينيلدو ، وقد أيقن بعجزه عندما عاد من الحرب ووجد نفسه لا يكترث بأى شئ بما فى ذلك ما تعانيه أمه وعائلته ، وهى الحقيقة التى توصلت إليها الأم نفسها . إن مقدرته الفذة على مواصلة التمرد بعد كل الهزائم التى منى بها ، وعودته إلى الظهور رغم محاولات اغتياله المتعددة . وإعلان موته بالفعل ، وكأنه محصن ضد الفناء ، كلها أشياء ترجع إلى سبب واحد يتغلغل داخله ويصل إلى أعماقه السحيقة ، ذلك هو محاولته اليائسة والمستميتة لتحقيق ذاته والعثور عليها . «لقد أدرك فقط فى هذا الوقت أن قلبه المضطرب قد قضى عليه ، إلى الأبد ، بعدم بلوغ اليقين .» لقد كانت كل محاولة يبذلها للفكاك من هذا المصير تقوده إلى الإيغال فى العزلة ، حتى قدراته الهائلة كانت تزيد من توسيع حدود هذه العزلة ، («لقد ضاع فى **عزلة قوته الهائلة** ..» ، و«شعر بأنه كيان متبعثر الأجزاء ، متناثرها ، **وأكثر عزلة مما كان**») . **وربما يفسر فشله فى** «تجاوز العزلة» قسوته المتناهية التى كانت تقوده إلى قتل أصدقائه القلائل لو حاولوا أن يعودوا به الى أفق الدراية الأخلاقية الواعية بالواقع . لقد ظل أوريليانو أسير هذه اللحظة الدائرية ، وكلما حاول الفكاك من حلقتها المفرغة «ضاقت عليه قوقعة عزلته» ، وأدرك أن لحظات السعادة اليتيمة التى عرفها لم تتحقق إلا فى الانقطاع إلى العمل فى ورشته الصغيرة ، وينتهى به الأمر إلى أن يحصر وجوده كله داخل هذا الحيز الضيق ، ويظل حتى موته يصنع تلك السمكات الذهبية بعد أن «بلغ نهاية طريق الرجاء وتخطى بريق المجد والحنين إليه» .لقد كان يسعى - فى حقيقة الأمر - إلى «تدمير كل أثر له فى الحياة» . وحتى تلك السمكات الذهبية التى كان يصنعها كان يعود فيصهرها ليصنعها من جديد ، دون أن يتوجه مسعاه العقيم إلى أى شيئ سوى قبض الريح .

ويركب جارثيا ماركيز أمثولة **Parabola** أوريليانو من قبل أن يسردها كاملة ، وذلك عن طريق واحدة من تهيئاته أو تمهيداته **Anticipations** المميزة ؛ فيوصل انطباعا بالعقم ، فى إيجاز ينطوى إحكامه على سخرية مرة ، يرمز إليها القتل المنظم لكل أبناء الكولونيل : «لقد نظم الكولونيل أوريليانو بوينديا اثنين وثلاثين تمردا مسلحا خسرها جميعا ، وأنجب سبعة عشر ولدا من سبع عشرة امرأة مختلفة ، وأبيد أبناؤه جميعا واحدا بعد الآخر فى ليلة واحدة وقبل أن يبلغ أكبرهم الخامسة والثلاثين ، ونجا من أربع عشرة محاولة اعتداء على حياته ، ومن ثلاثة وسبعين كمينا ، ومن إعدامه بالرصاص ؛ ولم تقتله كمية من الإستركنين وضعت فى قهوته وكانت كافية لقتل حصان . ورفض وسام الاستحقاق الذى أنعم به عليه رئيس الجمهورية . . .»

١ - ٣

مجال العزلة

إن تاريخ حياة أفراد عائلة بوينديا ، ابتداء من مؤسسيها وانتهاء بآخر ذريته أوريليانو بابيلونيا ، ليس سوى تنويعات على كافة أشكال الإحساس **بالعزلة** . وتتجلى العزلة بأوضح أشكالها فى السمات المميزة للفرع الذى يمثله **الكولونيل أوريليانو وخوسيه أركاديو الثانى وأوريليانو بابيلونيا ، أو بمعنى آخر أولئك الذين يحملون اسم أوريليانو** ، على أن نأخذ فى الاعتبار الخلط الممكن بين اسمى خوسيه أركاديو الثانى وأوريليانو الثانى . إن **خوسيه أركاديو الثانى** يرث حماس جده مؤسس العائلة وحماس الكولونيل أوريليانو كذلك ، إنه يقرر ضرورة شق قناة تصل القرية بالبحر ، ذلك البحر الذى وصل إليه الجد فى استكشافاته الملحمية ، عندما أخطأ تحديد اتجاه الطريق الذى كان يبحث عنه والذى يمر بالقرب من مكوندو . لكن جهود أركاديو الثانى لا تحقق الغرض منها إذ لم تستخدم القناة التى شقها سوى مرة واحدة مرت خلالها سفينة أفرغت شحنتها التى انعقدت عليها آمال التجديد فى القرية ، فتمخضت الشحنة عن حقيقة ساخرة ، لم ينتفع بها سوى عالم الحب فى المدينة ، إذ كانت الشحنة مجموعة من العاهرات . ونرى فى خوسيه أركاديو الثانى سمات الكولونيل أوريليانو - من ناحية أخرى - فى اللحظة التى يتحول فيها إلى محرض مرتجل ، يستثير عمال مزارع الموز فيدفعهم إلى الإضراب العام الوحيد فى تاريخ القرية . وفيما يتصل ببقية الخصال ، فإن الجوانب الخفية لخوسيه أركاديو الثانى - المتخصص فى قتال الديكة واستيراد العاهرات - تدور حول نقطتين ثابتتين ، هما نقطة واحدة فى حقيقة الأمر ، وهما الذكرى الثابتة لتنفيذ حكم الإعدام الذى أراد أن يحضره وهو طفل ، وكابوس القطار المحمل بالجثث ، القطار الذى استعاد فيه وعيه جريحاً بعد نهاية دامية للإضراب . وسيلجأ حين يطارده البوليس إلى المعمل الذى قضى فيه الكولونيل أوريليانو الشطر الأكبر من حياته ، وسيبذل ما فى وسعه ليختفى من العالم (والمعمل مكان سحرى يحيله إلى كائن غير مرئى ، لا تبصره عين الضابط الذى اقتحم المكان بحثا عنه .) ويمكن أن نشرح الإحساس بالوحدة عند أركاديو الثانى فى كلمة مفردة هى **الخوف** . إذ تظل ذاكرته مثبتة إلى الأبد عند مشهد بث فيه الرعب طوال حياته ، مشهد أكوام الجثث فى عربات القطار . وتدرك أورسولا العمياء هذه الحقيقة عندما تصفه بأنه «يعيش فى عالم أشباح اختراقه أصعب من اختراق عالمها» ، عالم أشبه «فى تنائيه وعزلته بعالم جده الأكبر» .

أما أوريليانو بابيلونيا ، ثالث هذا الفرع من الشخصيات ، فهو تلميذ مجد لخوسيه أركاديو الثانى فى المرحلة الأخيرة من حياته ، إذ يعيش

ويموت فى المعمل ، جاهلا ما يجرى فى واقع الحياة ، ذلك الواقع الذى عجز أسلافه عن مواجهته ، أو مزجوا بينه وبين أحلامهم . إنه يتعرف على العالم من خلال موسوعة يجدها فى المنزل ، ويعيش الأحداث التى مرت بمكوندو وهو يقرأ عنها فى مخطوطة ملكيادس المكتوبة بشفرة ملغزة ، أو بتبادل الحديث عنها مع الشبح الذى داوم على الظهور له ولم يحدث أن غادر المنزل إلا لكى يبحث عن الكتب التى يمكن أن تعينه فى حل شفرة المخطوطة وفرارا من الشهوة العارمة التى تملكته تجاه أمارانتا أورسولا . لقد بدت على سيماه فى طفولته أمارات انتسابه إلى الكولونيل أوريليانو بوينديا فكان مثله « بوجناته البارزة ، ونظرته المندهشة ونزوعه إلى الوحدة » ولكنه فى الحقيقة كان يمثل طرازا فريدا من العزلة المغرقة فى الحلم وعوالم السحر . « وبدلا من النظرة المتطلعة التى ميزت الكولونيل عندما كان فى سنه ، تلك التى كانت تنم أحيانا على نفاذ بصيرته ، كانت نظرته لا تَطْرِف ويشوبها بعض الذهول » . وإلى جانب ذلك تآلفت سمات العزلة المعنوية والمادية فى شخصيته إلى درجة تجاوزت النكوص عن مواجهة الواقع إلى رفضه كلية منذ البداية ، إذ كان يفضل « سجن عزلته ولم يكشف عن أدنى رغبة فى التعرف على العالم الذى يبدأ عند باب بيته وعلى مرمى ذراع منه » .

وتتحدد ، فى الحقيقة ، أوجه الشبه بين الكولونيل وأوريليانو بابيلونيا حتى فى الحب الذى يصبح فكرة متسلطة لا مهرب منها . لقد ظل يعانى الآلام المبرحة للانتظار والتصنت لمداعبات أمارانتا أورسولا وزوجها ، عندما كانت مشاعره لا تجد صدى عندها ، وتتكرر عبارات التوق العنيف فى أماكن عديدة فى هذا الجزء من الرواية لتصف معاناة بابيلونيا التى كانت تتجسد ـ أحيانا ـ فى صورة مادية . فكان عذابه « يلوى أحشاءه مسببا له آلاما مبرحة » وكذلك « استخرج من داخله أمعاء متناهية الطول ممزقة الأطراف ، ذلك الحيوان الطفيلى المخيف الذى أطل من القشرة الحاضنة لعذابه العظيم المتطاول » . وعندما تحقق اتصالهما آخر الأمر لم يكن ذلك سوى منفذ جديد للهرب من الواقع « لقد فقدا القدرة على الإحساس بالواقع ومرور الزمن » . وقد أدت به هذه الحالة إلى الإيغال فى التقوقع « وأصبح أوريليانو بابيلونيا أكثر استغراقا فى صمته ، إذ كانت مشاعره تدور حول ذاتها فى توهج دائم » . وكأن المنزل قد أصبح سجنا مباركا منقطعا « بالعزلة وبالحب وبعزلة الحب » ، كونا خاصا بهما ، و « بقى كلاهما طافيا فى كون خال ، الحقيقة الوحيدة والخالدة فيه هى الحب » . وأخيرا بدا لهما أنهما قد تغلبا على العزلة وتخطيا سدودها ، وأن المولود القادم سوف يتيح للحبيبين رابطة روحية تجمعهما معا . « أصبحا كيانا واحدا يتكامل فى توحده مع عزلة البيت » . ولكنهما كانا واهمين ، إذ تموت أمارانتا أورسولا أثناء عملية الوضع ويلتهم النمل المولود ، ويعود أوريليانو إلى مخطوطاته يستقرئ أحاجيها فتبين له النبوءة ، وتتكشف فى تمامها ، لحظة هبوب الإعصار ، فيتبدد مع القرية هباء .

وتلعب العزلة دورا أكثر تعقيدا فى حياة الشخصيات النسائية فى الرواية ؛ فالحب لا يقتحم أسوار العزلة ، ولكنه يشكل عنصرا أساسيا من عناصر اللعبة ، إنه فى لعبة الورق يمثل الجوكر أو.فلنقل إنه البهلوان فى عالم السيرك . وتعد المنافسة بين أمارانتا وربيكا فى حب الشاب الرقيق المخنث بيترو كريسبى نموذجا صالحا للقياس ، إذ ترجح كفة ربيكا فى بداية الأمر بينما تجتر أمارانتا آلامها فى وحدتها ، فتحول اهتمامها إلى أبناء أخيها ، وعندما يجتاح خوسيه أركاديو مشاعر ربيكا تتمكن أمارانتا أخيرا من عقد خطبتها على كريسبى ، تلك الخطبة التى لا تتوج بالزواج وإنما تنتهى بانتحار كريسبى . وتأفل حياة ربيكا فى عزلة تامة بعد انتحار ـ أو مقتل ـ أركاديو ، الذى لا نصل إلى حقيقة قاطعة بشأنه ، وتظل حبيسة بيتها تأبى أى اتصال بالعالم ، وترفض الاعتراف بمرور الزمن وتستسلم لأشباح الذكرى . « لقد وجدت السلام فى هذا البيت حيث تتجسد الذكريات بقوة استدعاء لا تخمد ، وتظل فى تجسدها تجوب حجرات المنزل المغلقة كأنها كائنات إنسانية » . وعلى الرغم من أن أمارانتا تواصل الحياة بين الآخرين فتكاد ترتبط عاطفيا بأحد الثوار ـ جرينيلدو ماركيز ـ وتعمل على إثارة أحاسيس الشهوة المبكرة فى أحد أبناء أخيها ، إلا أن ولاءها الحقيقى لايتجاوز ذاتها ، بل لايتجاوز أسوار وحدتها التى لا تقهر . « ربما قيل أنها كانت تنسج بالنهار وتنقض ما قد نسجته بالليل ، لم يكن يحدوها بذلك أى أمل فى هزيمة العزلة بل على العكس كانت تعمل على تغذيتها » . لقد غلّت المرأتين ـ أمارانتا وربيكا ـ قيود الكراهية المتبادلة[٢] التى أجهضت مشاعرهما ، فحالت بينهما وبين القدرة على منح الحب . وخلال سنوات عزلتهما الممتدة « كانت أمارانتا تفكر فى ربيكا ، ذلك لأن العزلة قد أدت إلى انتعاش الذكريات » . وتتحول حياتهما إلى مجرد منافسة لا تنتهى ، فلا تألو كلتاهما جهدا كى تفوز بالبقاء حية بعد غريمتها ، كى ترتشف حتى الثمالة متعة موت الأخرى .

أما الفرع الآخر من الشخصيات فهو فرع خوسيه أركاديو ، ويضم أركاديو وأوريليانو الثانى . ويبدو منذ الوهلة الأولى ، أن هذا الفرع أبعد ما يكون عن التوحد والعزلة.ذلك لأن شخصياته تتميز بضخامة هائلة وتستمتع بالحياة استمتاعا كاملا ، وكأنها قد أخذت على عاتقها أن تحسو أكبر جرعة ممكنة من واقع الحياة ، تتمثلها النفس أو الجسد ، إن شئنا الدقة ، فتعاملت مع الواقع الخارجى كما لو كانت تسعى إلى السيطرة الجسدية عليه . ولعل وصف هيئة خوسيه أركاديو ، عندما عاد بعد هربه مع الغجر ، تعد نموذجا صالحا لما نعنيه ، إذ يضفى الكاتب عليه صفات حيوانية : « له رقبة ثور أمريكى » ، و« يلف وسطه حزام عريض يبلغ ضعف سمك سرج حصان » . كما يلجأ الكاتب إلى التهويل فى استخدام الأرقام : « بعد أن التهم ست عشرة بيضة نيئة »« وجاب العالم خمسة وستين مرة » ، وإلى نحت تعبيرات جديدة مثل **Protomacho** أى نموذج الذكورة ـ تصاغ لوصف الشخصية ، بحيث تقدم هذه التعبيرات صورة لأبعاد مخيفة ولطاقة تفوق الطبيعة فى عنفوانها . إن خطواته كأنها « زلزال يهز أركان البيت » وتنفسه « كصوت احتدام البركان » .

ولكن يبدو كما لو كان الواقع ذاته يتمرد على هذا العنفوان ولا يقبله ، وكأن آل بيونديا قد جبلوا على أن ينكروا الواقع أو أن ينكرهم الواقع . إن الموت يطارد كلا من خوسيه أركاديو وأركاديو فيقضى كلاهما نحبه بصورة فاجعة فى مقتبل عمرهما ، أما حياتهما فيمزقها التجاذب العنيف بين طرفى نقيض . ولم يكن الجنس ـ عندهما ـ سوى تذبذب ،

يتوتر ما بين أقصى درجات الهرب والعزلة الفانية «التوق العنيف المحير بين الفرار ، وفى نفس الوقت البقاء الى الأبد فى هذا الصمت المحقق وتلك العزلة المخيفة » وبين أقصى درجات الاجتياح الجسدى المدمر (« وعند أول اتصال بدت عظام الصبية وكأنها تنتزع من مفاصلها فيصدر عنها صرير غير منتظم » . لقد بذلت جهدا غير انسانى كى لا تخرج منها روحها عندما رفعتها قوة إعصار من خصرها ثم جردتها من ثيابها ثم مزقتها فى حركتين كعصفور صغير » .) إن تلك القوة الجسمانية الهائلة تشبه القوة السياسية للكولونيل أوريليانو من حيث أنها تعبير فاجع عن افتقاد الأمان .

ولعلنا نستطيع أن نتبين أوجه التكامل بين السمات المميزة لكل من الفرعين الأساسيين لشخصيات الذكور المفرعة عن بوينديا فى الرواية ، ذلك التكامل الذى يبدو واضحا فى خوسيه أركاديو بوينديا المؤسس . إنه منغلق على ذاته يميل إلى القيام بمهام لاجدوى منها ، ويتميز بالضخامة الجسمانية والقوة ، وعندما ينفجر فى نوبات جنونه ينحو إلى تدمير ماحوله . لقد كان على المحيطين به أن يستعينوا بعشرين رجلا كى يتمكنوا من إحكام وثاقه وحجزه فى مكان مغلق . ورغم اجتماع هذه المتناقضات فى شخصية الأب إلا أننا نجدها تتجلى بصورة أكثر تحديدا فى شخصيتى التوأم خوسيه أركاديو الثانى وأوريليانو الثانى ، فقد تميزا بتطابقهما التام فى الطفولة وصعوبة التفرقة بينهما ، إلى درجة اختلاط الأمر على من حولهما ، فبادلوا ما بين اسميهما . لقد حمل كلاهما منذ البداية بذرة « الميل إلى الوحدة » ، غير أن أوريليانو الثانى استطاع أن يتحقق جنسيا فى علاقته مع بيتراكوتس ، إذ وجد أنه « ينسلخ عن الذات المنسحبة إلى الداخل» ويواجه « واقع الحياة » ومن ثم تواصل شخصيته اكتساب « المزيد من الحيوية والانفتاح » . ويكتشف « لذة الحياة ومتعة البذخ وإقامة الحفلات» . ويصل إلى أبعاد كوميدية غير متجانسة ؛ ويصبح ذا شهية هائلة ونهم مفرط ، يبلغ ذروته فى الاحتفالات . أما خوسيه أركاديو الثانى فإنه يتكشف عن ملامح شخصية أوريليانو ؛ ولكن سرعان ماتتحد شخصيتا الأخوين التوأم ، إذ يموتان معا مثلما ولدا فى نفس اللحظة ، فيجتمعان مرة أخيرة . وكأن تباين أحداث حياتهما لم يكن سوى تجليات مختلفة لنموذج واحد .

وثمة علامة أخرى على تجاوب التكامل بين مكونات الأشخاص . وتتمثل فى الاحلال المؤقت لشخصية محل أخرى فى لحظات الأزمة . مثال ذلك مايفعله أوريليانو بابيلونيا عندما يبحث عن عزاء فى حبه لأمارانتا أورسولا بين ذراعى نيجرومانتا . إن تقحمه الجنسى يتكشف ليصبح مماثلا للتقحم الجنسى لخوسيه أركاديو ومساويا له . (أدركت المرأة فجأة «أنها أمام قوة هائلة زلزلت أحشاءها وفرضت عليها أن تعيد تنظيمها » .) وبنفس الطريقة تتحول غرائبه فى الماخور لتماثل غرائب خوسيه أركاديو ، فتسمح بجو من اللا واقعية يغير قيمة كل شئ : « وكأن الأشياء لم توجد إلا فى الخيال ، لأن الأشياء الملموسة نفسها لم تكن سوى وهم : الأثاث .. إطارات صور .. لم تطبع قط ، حتى البغايا المذعورات اللاتى جئن من الأماكن المجاورة ... لم يكن سوى محض اختلاق ... بل الطعام لم يكن طعاما . »

١ - ٤
العزلة والنساء الواقعيات

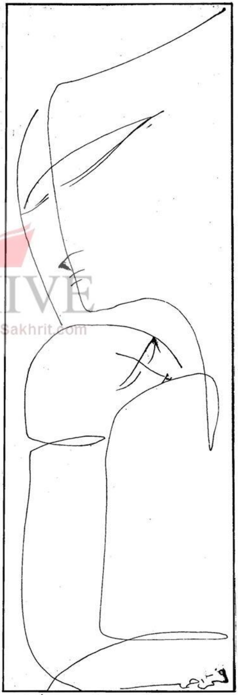
إن الأنماط المتعددة للعزلة فى أسرة بوينديا على هذا النحو تشكل « نظاما » مثلث الأضلاع ، يمثل فيه حاملو اسمى أوريليانو وخوسيه أركاديو الضلعين الأولين ، وتكمل الشخصيات النسائية خصوصا أمارانتا وربيكا بقية الأضلاع . أما حاملو اسم خوسيه أركاديو فينغمسون دون تردد فى الواقع الذى يستغرقهم تماما وإن رفضهم بعد حين ، على عكس حاملى اسم أوريليانو الذين ينطوون على مزاج خيالى ، يخططون لمستقبل مستحيل ، فينتهى بهم الأمر إلى اللجوء إلى الماضى. أما أمارانتا وربيكا فليس لدى أى منهما قدرة على التصور المستقبلى . (لقد كان خوسيه أركاديو هو الذى أغوى ربيكا ثم أقنعها بالزواج منه) إن الواقع يلامسهما (ربيكا) أو يضغط عليها (أمارانتا) لكنها سرعان ما تنسحبان منه ، لكى تعودا إلى الاعتزال فى محراب الماضى .

والوظيفة الأساسية **لأورسولا وبيلار تيرنيرا وتمثل كلتاهما** الأمومة فى الأسرة ، سواء أكانت شرعية أو غير شرعية ـ هى التمكين لإقامة علاقات داخل هذا النظام وخارجه ؛ ومن هنا يضمنان له البقاء . (إذ أن النتيجة الطبيعية للعزلة لابد أن تكون انقطاعا كاملا عن أسباب الحياة). ويبدو وضع أورسولا بسيطا من حيث الظاهر : إنها المقابل الواقعى الذى يعادل تباعد خوسيه أركاديو بوينديا عن الواقع [٣] ، ولذلك تقع عليها مسئولية استمرار حياة الأسرة ، ومدها بمقومات بقائها . وكلما تفاقم جنون رب الأسرة أحكمت هى قبضتها على زمام الأمور لتجتاز بالأسرة أولى مراحل تكاثرها . ولكن أورسولا هى المحور الذى يدور حوله الزمن : فهى مستودع ذكريات العائلة وناقلتها إلى ذريتها من ناحية ؛ وهى حاملة أسطورة ميلاد الطفل الوحشى (المينوطورى) الذى يولد بذنب ، بعد سفاح المحارم ، تلك الأسطورة التى ينقلب إليها (بكل ما فيها من خوف وانجذاب) مصير الأسرة .

أما الدور الذى تلعبه **بيلار تيرنيرا** ، قارئة الطالع وشبه العاهرة ، **فهو** أكثر تعقيدا ؛ إذ أن هاتين الصفتين تتكاملان فى دورها فى الرواية بحيث تتنبأ بالمصير وتحققه كأداة له فى نفس الوقت . لقد اتحدت بالجنس عند أجيال متتالية من أبناء أسرة بوينديا ، فكانت تقودهم خلال مجاهل التجربة الأولى إلى حب النساء الأخريات ، تدفعها ـ دائما ـ طبيعتها المتفتحة الحية . لقد نتج عن علاقتها بشباب أسرة بوينديا أطفال أصبحوا جزءا من العائلة وبعضا من سلالتها ، وذلك البعض غرس (جاهلا بأصله) علاقات سفاح المحارم ، على نحو يكاد أن يلحق ببيلار نفسها ، ولكن بيلار ـ من ناحية أخرى ـ هى المرأة التى تستطيع ، عندما تدعو الضرورة ، أن تقرأ فى أوراق الطالع رسائل الغيب فتسيطر بذلك على ماضى العائلة ومستقبلها . ورغم أن اتصالها المباشر بالأسرة يتباعد مع مضى الزمن إلا أنها تصبح الحارس الوحيد لمستودع أسرارها عندما تودع أورسولا الحياة . (إن هذه الإزدواجية المتكافئة فى دور بيلار تيرنيرا تضاعف من أهمية دورها بالنسبة لأوريليانو بابيلونيا آخر سلالة بوينديا ، وذلك بحكم تقدمها فى العمر . إذ أنه يعيد اكتشاف

قدرتها كساحرة ومستودع للذكريات بينما تقوم نجرومانتا ، فتاة الليل ، بتهيئته لملاقاة أمارانتا أورسولا .) وعلى العكس من أورسولا ، الأم الشرعية التى تمثل الحقيقة التجريبية يتجلى فى بيلار تيرنيرا صوت حقيقة أخرى ، تتجاوز المنطق ، ولكنها حقيقة لا تقهر ، أداتها الأولى الجنس . ويتوج موت بيلار تيرنيرا بشعائر دفن ، أشبه بشعائر دفن كاهنة خرافية من عصور بدائية سحيقة ، بعد أن عملت فى أواخر حياتها صاحبة حان ، إذ وضع جثمانها دون كفن وسط صالة رقص هائلة ، بينما أخذت العاهرات الخلاسيات يلقين حليهن من فجوة فى أعلى الغرفة فتغطى الحلىُّ جسدها .

وكذلك لا يمكن إغفال شخصية **بيتراكوتس** ، إذ رغم أن دورها ـ بالنسبة لأوريليانو الثانى ـ اقتصر فى مبدأ الأمر على دور مشابه لبيلار تيرنيرا ، إلا أنها سرعان ما أصبحت خليلة رسمية ، بل إنها استطاعت أن تكون موضع حب فى علاقة من العلاقات الطبيعية النادرة التى دامت فى مائة عام من العزلة ، كما أنها استطاعت أن تنتزع أوريليانو الثانى من مصير الوحدة والبحث المضنى عن التواصل ، ذلك البحث الذى يتجلى فى التركيبات التعبيرية التى استخدمت فيها كلمة العزلة (لقد اختارت أمارانتا أوريليانو خوسيه « ليشاركها عزلتها » ؛ حيث كان أركاديو وأمه بيلار « شركاء فى العزلة » ؛ وأوريليانو وفرناندا « لم يتشاركا فى العزلة فواصل كلاهما الحياة بمفرده » ؛ كما « أن التقارب بين شخصين منعزلين » قد وصل مابين خوسيه أركاديو وأوريليانو بابيلونيا فى « عزلة لا يسبر غورها ... كانت تفرقهما وتجمعهما فى نفس الوقت ») لكنها عزلة فاضت بسعادة غامرة على الحبيبين بيتراكوتس وأوريليانو الثانى فوصل كلاهما إلى قمة الصفاء « فى جنة العزلة المشتركة » ويرجع ذلك ، فى الحقيقة ، إلى طبيعة بيتراكوتس ـ وهى تمثل استثناء فى الرواية ـ **فهى تملك قدرة** على مشاركة الآخرين والتضامن معهم ، إلى حد يجعلها تكن الود لغريمتها فرناندا . وتظل إلى النهاية ، رغم بؤسها ، تمد يد العون إلى فرناندا التى يستغرقها الكبرياء فلا تعرف هذه الحقيقة .



١ ـ ٥

العزلة والعلاقات المحرمة

إن المساحة العريضة التى تحتلها العزلة تنشأ من مواقف الشخصيات ويمكن بيان تركيبها وتفردها ، كما تتضح فى الفقرة السابقة ، عن طريق تعدد الدلالات اللغوية لكلمة العزلة ومشتقاتها ، سواء لحقت بها أو ألحقت بكلمات أخرى مثل :(**العزلة ... التجريد** ؛ **التوحد والعزلة** ؛ **العزلة ... الفزع ... الخوف** ؛ **العزلة والحب** ؛ أو فى تركيب لغوى مثل : قوقعة عزلته ؛ أو فى تعبيرات أخرى مثل : **العزلة والإحباط** التام ... **افتقاد اليقين** ؛ **صامت ... معزول** . **ضائع ... معزول** . **خريف ... معزول** ؛ **حزين ومعزول** ؛ أو تعبيرات مثل : **تأمل معزول** .. **قرار لا رجعة فيه** ؛ **عالم كثيف لايمكن اختراقه** .) .

والمقصود هنا أن دلالات لفظ العزلة تتذبذب مع حركة الشخصيات التى تحمل بذرتها .

إن هناك دافعا خفيا يكمن وراء توالى الانتقال من دلالة إلى أخرى ، على مر الأعوام وتغير المواقف ، ويتمثل فى نزوع لا يقاوم ، يتجه بقوة دفع لاقبل لأحد بردها ، نحو إقامة علاقات غير شرعية تصل إلى سفاح المحارم ، تحقيقا لمصير مأساوى محتوم . إن الجد الأول والجدة ابنا عمومة ارتباطا بالزواج[٤] ، رغم علمهما بالأسطورة التى تناقلتها العائلة عن ميلاد طفل ، يحمل فى مؤخرته ذنب خنزير ، لذوى قربى لهما ، واحتمال تكرار الحادثة فى أجيال تالية . والواقع أن الأسرة نجت من مطاردة هذه اللعنة أول الأمر (رغم أن أورسولا لم تملك سوى أن تسأل نفسها ، عندما تحول ابنها الكولونيل أوريليانو إلى رجل قاس متعطش إلى الدماء ، عما إذا كانت لعنة التشويه الخلْقى قد تحولت فى نسلها إلى تشوه خُلُقى .) ولكن اللعنة تصيب الأسرة بعد انقضاء قرن بأكمله نتيجة لسفاح المحارم فى علاقة أوريليانو بابيلونيا بأمارانتا أورسولا) ، فيندثر وجود العائلة كما لو كانت الأعوام المائة لا تمر سوى لإنجاب هذا المخلوق الغريب « عندها فقط أدرك (بابيلونيا) أن أمارانتا أورسولا ليست شقيقته بل خالته وإن سير فرانسيس دريك لم يهاجم مدينة ريواتشا إلا لكى يجعلهما ينقبان واحدهما عن الآخر فى تيه رابطة الدم المتشابك ، حتى يتخلق منهما ذلك المخلوق الأسطورى الذى ليس بعده أى عقب للأسرة . »

إن ذلك النزوع يجد شواهد له فيما يتصوره خوسيه أركاديو من أن ربيكا أخته ، ولكن لا يثنيه ذلك عن إقامة علاقة معها ، ولايعقد زواجهما إلا بعد أن يؤكد قسيس القرية أن ربيكا طفلة يتيمة تبناها آل بويندبا وليست من نسلهم . ويهيمن شبح سفاح المحارم على علاقة أمارنتا أورسولا وأوريليانو بابيلونيا ويبقى مسيطرا حتى النهاية ، عندما يتبين بابيلونيا أنها ليست أخته بل خالته ، ويتجسد فى شخصية أمارانتا ذلك النزوع القاهر فيدفعها إلى إشعال جذوته فى ابن أخيها أوريليانو خوسيه ، ثم تنسحب فجأة خوفا من تحقيق نبوءة الطفل الوحشى (المينوطور) . وتقبع فى ظلمات وحدتها وعذريتها حتى الموت ، ولكن ذكراها تبقى لتنقل السم إلى أبناء الأخ وأبناء أبنائهم : إلى أوريليانو خوسيه وإلى خوسيه أركاديو ؛ فيتعرض الأول ـ وهو مازال طفلا ـ إلى ملاعبات غير بريئة وإثارات لن يعطيها اسمها الحقيقى إلا فيما بعد ، فيمضى قدما رغم ما كان يقابل به من تهديد بطفل خرافى ذى ذيل . أما الثانى ـ خوسيه أركاديو ـ فتظل رجولته محتجزة ـ أبدا ـ فى ذكرى الملاطفات التى تلقاها وهو طفل من عمته الكبرى .

إن كارثة آل بويندبا تقع فى فعلين منفصلين : اقتراف الزنا بالمحارم (أمارانتا أورسولا وأوريليانو بابيلونيا) وزنا المحارم باعتباره وصمة مقدرة . ويحمل خوسيه أركاديو فى داخله ـ حقيقة ـ كل عوامل العزلة والخوف مجتمعة «كان ما يزال طفلا خريفيا يرفل فى وحدته وحزنه المرعب » فى « تلك العزلة الكثيفة » وإلى جانب ذلك نما الخوف داخله ، أو « عادة الخوف » تغذيها ذكريات طفولته ، فكان « يرتعد فرقا على مقعد صغير تحت أنظار العيون الزجاجية لتماثيل القديسين » . كما كان « معدا لأن يعتريه الخوف من أى شئ يقابله فى الحياة . » ولم يكن هناك شئ يستطيع انتشاله من ذلك الرعب سوى ذكرى عمته الكبرى أمارانتا وحنينه إلى مداعباتها فى طفولته الباكرة ، فيلجأ فى النهاية إلى مكوندو ويدفن نفسه فى ذكرياته محاولا أن يعيد خلق فردوس تلك الأحاسيس النائية المبهمة التى أشعلت أمارانتا جذوتها فى نفسه ، ويظل مخلصا لعالمه الوهمى إلى اللحظة التى يموت فيها غريقا فى بركة صغيرة صنعها فى فناء المنزل .

أما أوريليانو بابيلونيا فإن فحولته الفائقة التى أنضجتها نيجرومانتا العاهرة ، تبدو كما لو لم يكن لديها هدف نهائى سوى علاقته بأمارانتا أورسولا : ولذلك نبذ أوريليانو التأمل الصامت لحياة بأكملها ، مرةً واحدة ، ليحقق اللعنة المقدرة لأسرة فينهى حياته وحياتها . وكما انتهى المصير بخوسيه أركاديو الذى وصل إلى البيت رقيقا مريضا معطرا ، ليتحقق المصير فى غرقه الذاهل ، كذلك كان نفس المصير الذى أخذ شكل علاقة حب محرم ، فى منزل يتهاوى كل شئ فيه سوى هذا الحب بين آخر من بقى من سلالة بويندبا ، ليصبح حبا يقتل كليهما فيتحقق المقدور . لقد عادت أمارانتا أورسولا إلى مكوندو امرأة عصرية منطلقة يحدوها « سراب الحنين» الذى يخفى نداءً ملعونا يسرى فى دماها .

ولا تظهر الثيمة Theme الأسطورية فى الرواية عبر مجال دلالى ، بل تظهر فى موتيفة Motif متكررة ، هى ذنب الخنزير ؛ إذ نجد أن أورسولا العروس الشابة يعتريها رعب بدائى يخيفها من الاستسلام لزوجها خوسيه أركاديو ، فتعيش مأساة إبان فترة الحمل يسيطر عليها فيها خوف قاتل (« اهتزت فزعا ليقينها بأن أنين الجنين فى أحشائها هو أول علامات الكائن المخيف ذى ذنب الخنزير ») . ويظل ذنب الخنزير سيفا مسلطا على أمارانتا إلى أن يصبح حقيقة ماثلة فى ابن أمارانتا أورسولا ، فيصبح حقيقة قاتلة .

إن علاقات المحارم التى لاحظنا ما فى جوانبهاالموجبة يمكن أن تظهر وتتضح على مستوى السلب ، أى فى العلاقات المشروعة ، إذ أننا نجد أن كل من ارتبط ، سواء بالزواج أو بالخطبة ، مع أى عضو من أعضاء الأسرة يلحقه الموت أو الدمار النفسى ؛ فريميديوس **تموت** بعد زواجها من أوريليانو بأشهر قليلة ، وبيتروكربى **ينفق سنوات عديدة من عمره** عاشقا لربيكا التى تجتاحها مشاعر خوسيه أركاديو فيتحول إلى امارانتا ، فلا تخطب وده إلا لتتركه دون مبرر **فينتحر** . وكذلك فإن حبيب ميمى **يقضى حياته مشلولا** إثر طلق نارى أصيب به ، عندما كان يتسلل إليها ، وتبقى القديسة صوفيا ـ زوجة أركاديو الابن غير الشرعى لخوسيه أركاديو وبيلار تيرنيرا ـ على قيد الحياة لكنها **تظل مسلوبة الشخصية لتعيش أشبه بالخدم** فى بيت العائلة .

لقد كانت فرناندا هى الوحيدة القادرة على مواصلة الصراع ، ذلك لأن تشوهاتها النفسية الباكرة أدت بها الى اغتراب لا يختلف كثيرا عن غربة آل بويندبا أنفسهم ، وما كان فيهم من ميل إلى الخيال والانطواء والنشاط العقيم يناظره عندها ترفعها الأرستقراطى وأوهام الدماء الزرقاء التى تجرى فى عروقها وشغل إبرتها الأخرق : ولذلك احتفظت برأسها شامخة رغم كل هجوم العائلة ومحن الدهر ، وتزايد ترفعها حتى تحولت

إلى شخصية مضحكة فى عجرفتها ، بل شخصية بطولية .

وإذا كانت أمارانتا ترمز إلى العلاقات المحرمة فإنها تلتقى فى رفضها الزواج من خارج الأسرة بريميديوس – ابنة أركاديو وصوفيا المسماة باسم زوجة أوريليانو المتوفاة – غير أن « ريميديوس الجميلة »(٥) بالإضافة إلى ذلك تعد شخصية أسطورية يفوح منها « عبير مقلق وشذى مُعذب » ، لايملك منه الرجال فرارا فينقادون إلى حتفهم . ولا يزايل العبير جثث الضحايا « إذ أن رائحة ريميديوس الجميلة تظل تعذب الرجال بعد موتهم ، بل يسرى العذاب فى رماد عظامهم . »

وأهم مايميز ريميديوس هو عدم اكتراثها التام بمشاعر الحب ، الذى يبدو مستحيلا أن تقع فيه . ولقد أفضى عدم وعيها بجمالها وجاذبيته إلى عالم فردوسى تتخفف فيه إلى أقصى حد من ثيابها لتلبى نداءً لا تستطيع أن تدركه . ولقد كان عدم الوعى هذا هو الذى يقود محبيها إلى الموت ، سواء أكان ذلك بفعل اليأس وتدمير الذات لعدم اكتراثها أم كان ذلك لأنها سلطت عليهم بهذا الموقف شرارة الموت الكامنة فى جمالها الرائع . وهنا أيضا تصبح لعنة « ريميديوس الجميلة » تنويعا آخر فى لحن العزلة ، تلك العزلة الخالصة التى لا تحدها حدود زمنية أو ذكريات أو مشاريع . (لقد ظلت « ريميديوس الجميلة تتجول هناك فى صحراء العزلة ، لا تحمل صليبا على ظهرها ، تنضج فى أحلامها الخالية من الكوابيس ، وفى حماماتها الممتدة بطول أيامها ، ووجباتها غير المنتظمة ، وفى صمتها العميق المتصل الذى لم يحمل أى ذكرى . »

إن إقامة علاقات محرمة هو هرب من الواقع أيضا ، ولكنه الواقع بمفهومه الإنسانى هذه المرة . لقد أسس آل بوينديا قرية مكوندو ولعبوا دورا حاسما فى تحديد مصيرها ، سلبا وإيجابا ، ولكنهم عاشوا فى واقع الأمر بمعزل عن بقية السكان ، وفى حين اتسع بيت الأسرة وألحقت به منشآت جديدة لإيواء أفرادها المتزايدين ، ظلوا جميعا كمن يعيشون فى حصن حصين . وفى المناسبة الوحيدة التى عمر فيها المنزل بالزائرين كان آل بوينديا يستقبلون مؤسسى القرية فحسب . صحيح أن ثمة مناسبات أخرى فتحت فيها أبواب المنزل ولكنه ظل منزلا أرستقراطيا غير مضياف ؛ بملؤه البذخ وليس التحرر ، وتشبه حجراته الفندق فى امتلائها ، وكان ذلك هو الموقف من « جامعى الموز » (الذين كان من الأفضل عدم الترحيب بهم) ومن رفاق ميمى – فإما الإسراف أو لا شىء على الإطلاق ، ولكن ليس هناك علاقة طبيعية دائمة مع أهل المدينة .

وعندما نمعن النظر فى خصائص أهل مكوندو – خارج المنزل – نجد أنهم لايختلفون كثيرا عن آل بوينديا أنفسهم . إن مكوندو تبدو وكأنها دوامة ينجذب كل شئ فيها إلى المركز دون أى قوة طاردة . إن الاستدارة لاتقتصر على الزمن وحده فى مكوندو ، ولكنها سمة أساسية للتكوين الذهنى الجماعى ، فالسكان يتأثرون بالأحداث الخارجية بطبيعة الأمر ، تأثيرا دمويا فى بعض الأحيان ، ولكنهم يظلون سلبيين ، مما يكشف عجزهم عن التعامل مع أى واقع يغاير واقعهم . وعندما أخذ أوريليانو الثانى يجوب الطرقات بعد الفيضان – وكانت المدينة حطاما . وارتحل المهاجرون ، وانقلب الرخاء بؤسا – فوجئ بأصحاب المحلات العرب « يجلسون فى نفس الأماكن ، وعلى نفس الهيئة التى كان يجلس عليها آباؤهم وأجدادهم من قبل ، فى عناد لم يمسهم فيه سوء ، فلم يقهرهم الزمان ولم تفت الكارثة من عضدهم ، سواء أكانوا أحياء أم أمواتا ، تماما كما حدث لهم بعد وباء الأرق أو بعد حروب الكولونيل أوريليانو بوينديا التى وصلت إلى اثنتين وثلاثين حربا » . وعندما سألهم كيف تمكنوا من النجاة خلال سنوات الفيضان الخمس « أجابوا بابتسامة خبيثة ونظرة حالمة » أنهم أنقذوا أنفسهم بالسباحة . ونجد فى هذه الصفحات – على وجه التحديد – استخداما متكرراً للكلمات مثل : كسل ، تراخ ، إهمال .

ولعلنا نستطيع أن نتبين بوضوح سلبية هذا الموقف ، إذا ما ربطنا بينه – بالسلب أو بالإيجاب – وبين تصرفات ممثلى السلطة من العسكريين ، فقد تدخلوا بثقلهم مرات عديدة ، وأجروا كثيرا من التفتيش والقتل ، وكان الرصاص ينهال على مواكب المهرجانات الشعبية ، وقتلوا طفلا مع جده لأنه سكب شيئا على ملابس الضابط ، وعملوا على قتل أبناء الكولونيل واحدا وراء الآخر ، واستدرجوا المظاهرة الشعبية إلى الميدان حيث حاصروا المتظاهرين بالنيران ، بينما تم القبض على قادة اتحاد العمال وإعدامهم أثناء الليل . ويعبر جارثيا ماركيز خلال ذلك كله – بطريقة تنطوى على جفاف كما لو كان يسترجع حالة القهر .

وهو يهدف – فى الحقيقة – إلى تصوير نوع من القهر يضاعف أهل القرية أنفسهم من وطأته عليهم . لقد أدى تضافر تدهور العوامل السياسية والاقتصادية إلى إحكام تلك القبضة الخانقة على البلدة ، مما أدى فى النهاية إلى دمارها ، بينما استسلم الأهالى إلى الأمر الواقع باعتباره كارثة لا حيلة لهم فى ردها ، وأحجموا عن التصدى الفعلى للأحداث التى ناءت بها القرية العزلاء ، وربما يرجع ذلك إلى عجز الأهالى عن الربط بين أطراف هذه الأحداث وإدراك مغزاها ، لقد كانوا يتقبلون بقدرية تامة تقلب أحوالهم بين الرخاء والبؤس . أما موجات التمرد التى اجتاحت القرية (العسكرية فى حالة الكولونيل أوريليانو والمدنية فى حالة الإضراب العام) فلم تكن سوى انفجارات غضب غريزية يائسة (تتشابه مع جموح غضب أوريليانو) .

إن الحقائق يعتريها إلغاء مزدوج باستخفاف المنتفعين تارة ، وتغاضى المستغلين تارة أخرى . ويمثل دهاء المحامين فى اتخاذ قراراتهم عقب الإضراب النموذج الأول لعملية الإلغاء ، فيزعمون فى بادئ الأمر أن شكوى العمال ليس لها مبرر ، ثم يتمادون فينكرون وجود العمال أنفسهم ؛ أو ذلك التنكر المتقن لصاحب شركة الموز خلف أقنعة وأسماء ولغات متعددة هربا من المحاكمة ، ويصل به الأمر إلى حد إعلانه موته على الملأ . ولعل أبرز هذه النماذج هو محو كل أثر للمذبحة التى راح ضحيتها آلاف العمال ثم ادعاء السلطات الإنكار التام لحدوث الإضرابات فى مكوندو أصلا . إن خداع السلطات وسلبية الأهالى يظهران فى خطين متوازيين ويتمثلان فى عبارة جارحة الصدق ، وإن كانت صارخة الزيف فى نفس الوقت ، حيث جاء فى تقرير السلطات : « لم يحدث

شىء فى مكوندو ، لم يحدث شىء على الإطلاق ولن يحدث شيىء البتة ، إنها بلدة سعيدة » .

لقد اختلط الخداع على المستوى العام بخداع جماعى للذات ؛ فالمذبحة التى وقعت فى الميدان العام بمكوندو ومشهد القطار الذى يجر مائتى عربة محملة بجثث الضحايا ، والذى ظل يمتزج بذكريات هاذية لطفل مجهول ولخوسيه أركاديو الثانى ، هما مشهدان قابلها الأهالى باتفاق



صامت على كتمان ما حدث بإجماع على الإنكار الصريح « ليس ثمة قتلى هنا » ، وفى مقابل هذا الموقف لا تكف الذكرى عن الإلحاح على ذهن خوسيه أركاديو بينما اختلط فى ذهنه ما حدث بالفعل بذلك الهذيان الذى صاحب هوجة الأحداث كما عاشها ، ويلازمه رعب قاتل منذ ذلك الحين أفقده القدرة على الربط الدال بين الأحداث ، كى تخرج من مجال الهذيان إلى عالم الحقائق الفعلية . فقد قوبلت روايته بعدم التصديق أول الأمر ، ثم تفاقم الموقف مع مضى الزمن ، ولقى إنكارا جماعيا لكل ما حدث ، فأغلق على نفسه ذكرى كابوسه الخاص ، وظل شاهدا وحيدا لا تجدى شهادته .

إن جارثيا ماركيز يضع الجانبين معا ، مضمنا إياهما فى دورة الزمن ، لكى يعبر عن الحقيقة الداخلية وليس الحقيقة التاريخية . ويتبع ماركيز نفس النهج (التضاؤل القاسى للمعنى إلى درجة الخشونة) فى وصفه لعملية إطلاق النار التى تختلط باحتفالات المهرجان ، فيوحّد ما بين الموتى والشخصيات التى تمثلها ملابسهم التنكرية ، ليحيل المشهد إلى مشهد ختامى لباليه : « لقد كان هناك كثير من الموتى والجرحى على جانبى الميدان ، تسعة مهرجين ، وأربعة كولومبس ، وسبعة عشر ملكا من ملوك الكوتشينة ، وشيطان وثلاثة موسيقيين ، واثنان من نبلاء فرنسا ، وثلاث إمبراطورات يابانيات » . وبذلك يلمح جارثيا ماركيز إلى الواقع من خلال التشويه المتعمد والإشارة الخادعة ، إلى درجة تنطوى على تأثير يفضى إلى تحليل اجتماعى أنثروبولوجى دقيق . وتنهض أقواله ـ فى هذا السياق ـ على **العزلة** باعتبارها حالة مس يتوارثها الأبناء عن الأسلاف مع **العلاقات المحرمة** باعتبارها قدرا مقدورا لا فكاك منه . وتتجسد هذه المقولة بجانبيها فى سلسلة طويلة من الاستعارات لأوضاع إنسانية شديدة الخصوصية والتمركز وواضحة التحدد . وتتجلى من خلال ذلك كله مأساة آل بويندبا عندما ينساقون مع أحلامهم ويجتازون تيه العلاقات المحرمة ليؤدوا دورا فى دراما تُفرض عناصرها من الخارج ، فتتجاوز عالمهم والعالم القصصى ذاته ، ولكنها رغم ذلك دراما لمكوندو حقيقية ، تنبت وسط عالم من سكان كولومبيا الذين يعانون وطأة ما يسمى بالحضارة والاستغلال الصناعى ، والذين يعجزون عن التصدى لما يعانون ، ولكن إلى حين .

٢ ـ ١

الرموز والاستعارات بين التجريد والتجسيد

لقد استخدمت المفهوم العملى التجريبى للواقع فى مقارنة العزلة بأشكال أخرى من الفشل فى التكيف مع هذا الواقع مما يساعد على التحديد ، بالتضاد ، لملامح الوضع الوجودى لشخصيات الرواية . ويجمل بنا عند هذه النقطة أن نتخذ موقعا مخالفا فننتحل وجهة نظر الشخصيات ذاتها كى نتبين منحاها فى فهم الواقع . ويصبح هذا الانتقال يسيرا إذا ماتبينا أن بناء الرواية يتخذ من هذا الموقف منطلقا له ، فالكاتب ينظر إلى الأشياء بأعين شخصياته ، وهى الحقيقة التى ألمحنا إليها فى الفقرة السابقة .

ولعل ما يميز هذا المنظور (ويعد أساسا للمنحى الخرافى الذى يسم الكتاب) هو أن الحقائق الروحية تجد لها صدى فوريا على المستوى المادى؛فهناك تجسيد للاستعارات بصورة عامة ، بينما تتخذ السمات المميزة للشخصية ، أو مشاعرها ، رموزا تعبر عنها أو تجسدها . ولعل استخدام الكاتب الساخر لأسلوب النعوت الملحمية epic epithet لوصف الشخصيات يعد من الأمثلة الواضحة على ما ذكرنا ، فنجد استخداما تقليديا لهذا الأسلوب فى إطلاق ماركيز على إحدى شخصياته اسم « ريميديوس الجميلة » . ومن أمثلة النعوت الملحمية « الوعاء الذهبى الذى يحمل شعار العائلة » والذى اعتادت فرناندا منذ طفولتها أن تستعمله « فى قضاء حاجتها » . إن هذا الوعاء الذى تتشبث به فرناندا فى حلها وترحالها ليس سوى رمز مجسد ساخر لأوهام النبالة التى لم تفارقها ، فالحفاظ على « وعائها » خلال أحرج اللحظات وأمام كافة العقبات يمثل إصرارها على تأكيد تفوق عنصرها . وكذلك تدرج الضمادة السوداء التى تضعها أمارانتا حول معصمها ضمن النعوت الملحمية التى تخفى بها العقاب الذاتى الذى أنزلته بنفسها ، فأحرقت يدها تكفيرا عن دفع بترو كريسبى إلى الانتحار ، ولكن الضمادة تصبح كذلك رمزا لعذريتها اليائسة المعذبة .

ويتسع الرمز أحيانا أخرى ليشمل آفاقا أرحب تنم عن تبلور المحصلة النهائية لتجربة حياة بأكملها ، فنجد الكولونيل أوريليانو ينفق الوقت فى صنع سمكات ذهبية صغيرة لا يلبث بعد صنعها أن يصهرها مرة أخرى كى يصنعها من جديد ، وكذلك نجد أمارانتا الماهرة تنسج بغير توقف كى تنقض ماقد نسجت وتعيد نسجه ثانية ، « لا يعتريها فى هذا أدنى أمل فى الانتصار على العزلة بل على العكس تماما تسعى إلى تكريسها » . إن الهدف وراء الانشغال بأعمال تؤدى بإتقان شديد هو امتصاص للنشاط الذهنى لأولئك المنقطعين تماما عن عوامل الزمن ومجريات الأحداث ، وهو فى الحقيقة نشاط يدور فى حلقات مفرغة ، تصبح فى النهاية رمزا معبرا ودقيقا عن الإحباط التام .

كما أننا كثيرا مانقع على تجسيد مادى لعديد من المواقف الذهنية والسمات المعنوية فتتميز بعض الشخصيات بعطر يفوح منها ، يبقى شذاه بعد مغادرتها المكان . ومن الأمثلة على ذلك « الرائحة النفاذة » الصادرة عن ملكيادس ، و« رائحة الدخان » التى تفوح من جسد بيلار تيرنيرا وتحمل إيحاءات جنسية عند خوسيه أركاديو وأركاديو من بعده ، « وشذى اللاڤندر » الذى يعلن عن مقدم بترو كريسبى ويرتبط بذكراه فى ذهن أمارانتا ، و« رائحة البارود » التى استعصى محو آثارها من جثة خوسيه أركاديو عقب مقتله والتى انتشرت فى المقبرة حيث دفن « وتظل الرائحة تفوح من المكان لسنوات كثيرة قادمة » ، ولا يمكن التخلص منها سوى بسد فوهة القبر بطبقة كثيفة من الأسمنت ، ولكنها تظل تحوم حول زوجته ربيكا طيلة حياتها . ولا يقتصر الكاتب على ذلك فحسب ، بل يعطى لحركة الفكر ـ عند شخصياته ـ شكلا ماديا ملموسا ؛ فمشاعر أمارانتا تجاه كريسبى تنسج حوله « شركا عنكبوتيا غير مرئى ، كان عليه أن يزيح خيوطه بأصابعه الشاحبة الخالية من الخواتم » . وكذلك يتجسد حزنها فيصبح الحزن « كصوت قدر يغلى يسمع بوضوح فى عتمة الغروب » .

ولعل أكثر الأمثلة شاعرية فى وضوحها تلك السحابة الصفراء من الفراشات التى كانت تحوط بموريشيو بابيـلونيا(يدرك القارئ مؤخرا أن ظهور الفراشات فى المساء مجلبة للتشاؤم » فتنفذ «إلى المكان الذى يود الذهاب إليه دون قدرة » . وهكذا تملأ الفراشات منزل الأسرة عندما تحمله فرناندا على مغادرته ، ليخلق خفق أجنحتها تنفسا مضطربا ويرتبط ظهور الفراشات عند ميمى بقرب وصول حبيبها ، وتظل الفراشات تحوم حولها عندما يصيب موريشيو طلق نارى وهو فى طريقه إلى مكان لقائهما الأخير ، وتصاحبها الفراشات مشفقة عندما يعتصرها الحزن ويصيبها الصمت المطبق ، فتترك مكوندو إلى الأبد ، لتحمل الفراشات إليها أخيرا نبأ موت حبيبها .

ويتجسد القدر فى سمات مادية (رغم أن الأمثلة التالية تحمل طابعا اثنولوجيا دينيا) فنجد أبناء الكولونيل أوريليانو السبعة عشر بمثابة الشاهد الحى على مغامراته الليلية (إذ كانت الأمهات يدفعن ببناتهم إلى خيمة البطل أثناء الليل كى يحظين بشرف انتساب أولادهن إليه .) وعندما اجتمع هذا الحشد من الأبناء فى بيت العائلة باركهم القسيس برسم علامة الصليب على الجباه ، ليتبينوا ـ فيا بعد ـ أن الرماد الذى رسمت به الصلبان لا ينمحى ، فحملوا علامة التفرد والموت فى نفس الوقت ، إذ أصبحت هذه العلامات ذاتها قلب الهدف الذى أصابه رجال الحكومة المأجورون لإبادة ذرية الكولونيل وأى أثر له .

٢ ـ ٢
الطبيعة الحية

إن هناك تواصلا دائما بين الطبيعة وعقول الشخصيات . فالطبيعة تبعث برسائلها التى تدرك على نحو ملموس ، وكذلك يستطيع العقل ممارسة تأثيره على الطبيعة . وتتبدى العلاقة بين الشخصيات والطبيعة فى نمطين ، يتوجه النمط الأول صوب استعارة متموضعة ، مثل تلك الريح التى تهب من المقابر فترسب سلفات البوتاسيوم على الأثاث والجدران ، ومثل العاصفة الصامتة من الزهور الصفراء التى هبت عشية موت خوسيه أركاديو بويندیا فغطت طرقات المدينة وأسطح المنازل ببساط سميك . إن الأشياء ـ بهذا كله ـ تصبح لها «حياتها الخاصة» ـ كما يقول ملكيادس ـ فالأمر «يتوقف على أن توقظ روحها الغافية » . ومن المؤكد أن دم خوسيه أركاديو ـ المقتول أو المنتحر ـ يبدو دما ذا عقل خاص ، إذ يتحرك هذا الدم متجها صوب بيت العائلة ، بل يمر خلال الحجرات والممرات ، قبل أن يصل إلى مكان أورسولا ، فيعلنها بالنبأ الفاجع ، لتسرع الأم متتبعة هذا الدم من حيث أتى لتجد نفسها ، فى نهاية الأمر ، فى مواجهة جسد ابنها المسجى . ويستخدم ماركيز ـ فى هذه الفقرات التى تصف رحلة الدم ذهابا وإيابا ـ سلسلة من أفعال الحركة التى تقع جميعها فى الزمن التام ، فالدماء «قد خرجت ... وعبرت ... وذهبت .. استمرت .. هبطت .. تسلقت .. التفتت ... » الخ ؛ أما أورسولا «فقد نفذت إلى .. تبعت .. عبرت » .

وفى النهاية نجد تلك الاستعارة المتعددة ، الثرية فى شاعريتها ، والتى تتمثل فى «الغليون» الضخم الذى عثر عليه خوسيه أركاديو بوينديا فى نهاية مسيرته الطويلة بحثا عن الطريق الموصل إلى العالم المتحضر . إن مجرد وجود الغليون فى ذلك المكان يلمح إلى ما وراء حدود التجربة والعقل البشرى . لقد عثر عليه بوينديا سليما لم يمس ، تحوطه مجموعة من النخيل ونباتات السرخس فى بقعة ساحرة تبعد عن البحر بمسافة ثمانية عشر كيلو مترا ، ولم يكترث الرجل ـ الذى لا تعنى الحقائق شيئا كثيرا لديه ـ فيسأل نفسه كيف توغلت السفينة هذه المسافة كلها فى اليابس دون أن تمس صواريها وأشرعتها . إنه وجد الغليون فى اللحظة التى قرر فيها العودة معترفًا بفشل مغامرته الاستكشافية ، وما كان ذلك الفشل ، فى حقيقة الأمر ، سوى نتيجة حتمية لإدراك الواقع بمقاييس الخيال . وهكذا نرى كيف كان لابد للكاتب أن يلجأ إلى البناء الرمزى . والواقع أن هذا البناء يحتل نفس المساحة التى تحتلها القصة ، **فهو بدوره بناء** تكتنفه «**العزلة والنسيان**» ، **لا تمسه** «**خطايا الزمن**» ، **أو** «**عادات الطير**» .

ولكن الطبيعة ، فى أحيان أخرى ، بحكم اتصالها المباشر بقوانين الوجود ، تبعث إلى البشر بنذرها على هيئة تحذيرات يتلقاها آل بوينديا ، فيصل إليهم مغزاها دون لبس ، بحكم انتمائهم إلى نسق من الواقع ، أكثر شمولا من حيث كونه محاطا بقوى سحرية خارقة . لقد كانت العزلة تشحذ قدرتهم على النفاذ إلى فهم لغة الطبيعة وتفسير أسرارها . وعندما يرى أوريليانو الصغير قدرا على النار يعلن أن القدر سوف يسقط ، وفى الحال «بدأ القدر يهتز فى حركة لا تخطئها العين متجها ناحية الحافة ، كما لو أن قوى داخلية قاهرة تدفع به فى هذا الاتجاه ، ثم ما لبث أن سقط وتحطم على الأرض» . وهناك أحداث غير طبيعية مماثلة تتعلق بحركة أوانى الطهو تنبىء أورسولا بعودة خوسيه أركاديو بوينديا من رحلته . وتكشف لها أحداث أخرى الغيب ؛ فاللبن المغلى يتحول إلى ديدان تومىء إلى أروسولا بمصرع ابنها الكولونيل أوريليانو (الذى يُصدر العفو عنه فى آخر لحظة) . وهكذا كانت رسائل الطبيعة تأخذ ذلك الطابع المنزلى وتتلقاها الأسرة دون دهشة كبيرة ، فأفرادها مجهزون بها منذ البداية . يعتادون وقوعها مع مرور الوقت» .

بالطبع يمكن أن يقتصر تلقى هذه النذر على وعى شخصية بعينها ، ويعد الكولونيل أوريليانو أبرز مثال على ذلك ، مما يؤكد أن قمة العزلة تلتقى مع أقصى درجات القدرة على الاستشفاف . لقد كانت «النذر تتبدى له كلمح البصر ، وفى لمعة من تجلٍ خارق يشبه اليقين المطلق ، الذى سرعان ما يزول دون أن يستطيع أحد الإمساك به» . لقد كان أوريليانو هو من تنبأ بموت خوسيه أركاديو بوينديا على نحو غامض . وكانت أمارانتا تتمتع بكامل صحتها عندما جاءها الموت وأسر إليها بموعد رحيلها فأتاح لها أن تأخذ أهبتها لاستقباله فى جلال مهيب . كما عرفت أورسولا أنها ستقضى نحبها بعد انتهاء الفيضان . وتجد سانتا صوفيا دى لابيداد علامات نذر على عتبة منزلها ، وفى ظواهر كزنية ، عندما تحين ساعتها .

وأخيرا تتدخل الطبيعة كى تبارك النشاط الإنسانى المبدد ، وذلك من خلال العلاقة القوية بين بيترا كوتس وأوريليانو الثانى ، تلك العلاقة التى امتدت إلى آخر أيامه . ورغم أنهما لم يثمرا نسلا إلا أن مشاعر الحب الحميم بينهما أضفت خصوبة خارقة على ماحولهما ، فتضاعف إنتاج الأرض ونسل الدواب ، وعندما فتر حماسهما تناقصت ثروتهما وحيواناتهما وخصوبة أرضهما بنفس القدر .

إن ما يحدث للكائنات الإنسانية يحدث بنفس القدر للطبيعة . وكأن الطبيعة ـ بكلمات أخرى ـ تتبع خطى البشر وتردد أصداءهم ، ولكن فى اتساع هائل . وهكذا نجد الدوائر ذات المركز الواحد ، تلك التى ينتظم فى مركزها آل بوينديا فى البداية ، ليحوطهم سكان مكوندو ، تحدها دائرة أخرى أوسع منها ، تنتظم فيها الطبيعة وتتدخل تدخلا مأساويا فى انتظام الدوائر الأصغر منها . وهكذا نجد أمثولة آل بوينديا التى تدوم قرنا ، يمتد من الأصول الأبوية لينتهى بمولد الكائن الخرافى (الطفل ذى الذيل) ، هذه الأمثولة تصاحبها ظواهر الطبيعة وثوراتها ، لينتهى الأمر باندثار العائلة ، فى إعصار أشبه بأعاصير الكتب المقدسة ، يمحو مكوندو من على ظهر البسيطة .

وليس من الضرورى أن نمضى طويلا باحثين عن المستويات المختلفة لمشاهد الطبيعة فى الرواية ، إذ يكفى للتدليل على دورها البارز أن نتذكر السهول الغافية التى تحيط بمكوندو عند بدء إنشائها ، حيث كانت «آلاف من طيور الكناريا والهزار الأحمر تعزف ألحانها البديعة التى كانت تسلب لب المسافرين» . أو رحلة خوسيه أركاديو بوينديا وزملائه عبر الغابة العذراء وكأنهم «يسيرون نياما .. لا يضىء لهم إلا أشعة أجنحة الفراشات المضيئة» . ولكن تلك الطبيعة المستأنسة تتحول فى نهاية الرواية إلى قوى كونية عندما يقرر السيد براون صاحب شركة الموز أن يعقد مصالحة مع العمال إثر هدوء العاصفة الرعدية (التى لم تهب أصلا) . وعندئذ تنهمر السيول على المدينة ، لتظل طوال خمس سنوات ، فتكمل الخراب الذى بدأه «استعمار» أجَّج حدة الصراع الاجتماعى .

إن ما يحدث على النطاق الاجتماعى يجد نظيره المخيف فى الفيضان ، (إذ تبدو الطبيعة والمستغلون الأمريكيون باعتبارهما وجهين لنفس القوة المدمرة) . ويحدث بنفس الطريقة التى تقع بها شعيرة احتفال زنا المحارم ما بين أمارانتا أورسولا وأوريليانو بابليونيا ، بينما المدينة المتداعية بعد الفيضان ، يلفها القيظ ، وتغزوها السحالى والفئران والنمل الذى ينتشر ويتكاثر ليصبح المالك الأوحد والنهائى لأنقاضها . إذ عندما يذعن العاشقان إلى إعصار الشهوة الذى يلفهما ، لا يعيران أى التفات إلى الحالة المتداعية للمنزل الذى يضمهما ، بل ـ على العكس ـ يحدثان المزيد من الدمار لأنفسهما ، فى انغماسهما الأعمى . وتتحرك حولهما خطوط من النمل صامتة ، تشبههما تماما فى إلحاق الدمار ، فلسوف يبيد النمل ـ بعد قليل ـ الثمرة الوحشية لهذا الحب . وتجرف ريح صرصر عاتية كل شىء فى مكوندو ، فتدمرها ، وتمحو ذكرى وجودها .

٢ ـ ٣
التهويل والفكاهة

إن الأمر يبدو كما لو كان الواقع الشامل ، في **مائة عام من العزلة** ، له أبعاد أكثر اتساعا من الواقع العادى[٦] . إن المسافة تتخلق لتوسع من الواقع التجريبى فتجعل منه واقعا ملغزا ، ينطوى على كشوف مفاجئة ، مما يفضى بهذا الواقع إلى التعبير عن نفسه ، من خلال التهويل . **إن الاستعارات المادية التى أشرنا إليها من قبل تبدو من قبيل التهاويل . ولكن أكثر هذه التهاويل تميزا هى تلك التى تتسع فيها تخوم الواقع لتنتهى إلى تخوم السحر** . تأمل ـ على سبيل المثال ـ آثار المغناطيس الذى جلبه معه ملكيادس ليذهل أهل مكوندو . إن ظاهرة طبيعية متعينة تتحول إلى معجزة ، بعملية بسيطة من الغلو فى التعبير : فقد كانت «المراجل والقدور والكماشات والمواقد تتساقط من أماكنها ، بينما يطقطق الخشب لانفلات المسامير منه ومحاولة الصواميل الهجرة من رءوس المسامير ، وفوق ذلك فإن الأشياء المفقودة منذ أزمان تعود للظهور فى نفس الأماكن التى قتلت بحثا من قبل دون جدوى ، وما تلبث بعد ظهورها حتى تزحف فى اضطراب بطىء صاحب خلف قضبان ملكيادس السحرية . » كما يلجأ الكاتب إلى التهويل فى تحليله الآثار التى نجمت عن الفيضان فيقدم صورة عالم خرافى انقلب رأسا على عقب «فأسوأ ما حدث أن المطر كان يفسد كل شىء وأن الآلات بالغة الجفاف كانت تنبت زهورا بين تروسها إذا لم يتم تزييتها كل ثلاثة أيام ، وأن الخيوط المقصبة كانت تصدأ ، وأن الملابس المبللة مضت تولد طحالب فى لون الزعفران ، وكان الجو رطبا حتى أن الأسماك كان يمكنها أن تطفو على هواء الغرف ، فتنفذ من الأبواب وتطفو خارجة من النوافذ » . **إن أهمية هذه التهويلات تكمن فى كشفها عن موقف الكاتب من العالم الذى يخلقه فى القصة ، فهو يتخذ موقعا منفصلا ، يمكنه من التحكم فى أقدار شخصياته ، ورغم كونه خارج الزمن ذاته إلا أنه يحاكى الموقف الوجودى لشخصياته** . (إذ تتعذر المحاكاة دون الاحتفاظ بمسافة كافية) ويستفيد الكاتب فى محاكاته من صيغ المطربين الشعبيين ورواة القصص الشعبى .

•

ومن هنا تأتى الطبيعة المزدوجة لتلك التهاويل ، إذ أن جارثيا ماركيز الكاتب يدرك تماما أن مبالغات جارثيا ماركيز المغنى الشعبى تبعث فينا الابتسام ، ولكن ماركيز المغنى الشعبى يأخذ الأمور بجدية تامة ، فيشارك فى هذه الرهبة التى تعترى من يشاهد الخوارق . ولكن ذلك لا يغير من حقيقة أن تصوير التناقض بين الواقع والخيال يعد من أنجح الوسائل لخلق الفكاهة . ويسير الكاتب على نفس النهج عندما يقحم العنصر الخيالى على الروتين اليومى فيصبح جزءا لا ينفصل عنه ، ومن هنا يترك الكاتب المقابلة لتعمل على هواها ، معمقا من تأثيرها بعنصر المفاجأة وإظهار الخفة التامة .

ويتجلى **العنصر الفكاهى** فى العناية الفائقة التى تبذلها أمارانتا للاحتفاظ بدفاترها ، إذ أنها تمحو أسماء القتلى من أبناء الكولونيل السبعة عشر بنفس الاهتمام الذى سجلت به هذه الأسماء من قبل ، ولا تقل فى سرعة عملها ودقته عن الطلقات المصوبة إلى صلبان الرماد على جباههم ، وفى موقف مشابه تملأ أمارانتا دفترها ، إذ تتأهب لملاقاة الموت الوشيك بأسماء وتواريخ ذكرى من ستقابلهم فى العالم الآخر ، وتطلب من ذويهم إعداد الرسائل التى يرغبون فى أن تحملها إليهم .

وبالمثل ، وإن تشابكت هنا عناصر الموقف على نحو أكثر تعقيدا ، تتلقى فرناندا هدية عيد ميلاد فاخرة من أبيها عبارة عن صندوق ضخم مغلق فى إحكام ، معنون بحروف قوطية ، وبينما تقرأ الخطاب المصاحب يقبل أولادها بشغف على فض أختام الصندوق فيجدون ما لم يتوقعونه ، جثة جدهم الذى أوصى بأن ترسل إلى ابنته .

إن الفكاهة تبدو فظة فى مثل هذه المواقف ولكنها ترمى فى حقيقة الأمر إلى التخفيف من وقع المأساة ، فالموت الجسدى ليس ـ فى المحصلة النهائية ـ سوى حادث يومى متكرر ، وإن كانت معاناة أبطال الرواية المتوحدين تنتمى إلى عوالم ملغزة . ولعل أفضل توضيح لهذه الفكرة يبدو فى إطالة أمارانتا لحياتها بأمل أن ترتشف متعة موت ربيكا حتى الثمالة ولكنها عندما أبلغت ، على نحو قاطع ، أنها قد خسرت السباق أخذت تعد للنهاية فى تؤدة وجلال .

ولعلنا نعثر هنا على خصيصة أساسية من خصائص الكوميديا الساخرة عند جارثيا ماركيز . وتتمثل فى قيام الأشخاص أنفسهم بالإعداد لكافة إجراءات رحيلهم إلى العالم الآخر وهم لا يزالون يتمتعون بكامل عافيتهم ، فالنجار يأخذ مقاييس جسد أمارانتا لإعداد نعشها مثلما يفعل حائك الثياب ، والقسيس يأتى لمباركتها وتلقى اعترافها الأخير فيطلب منه الانتظار ريثما تنتهى المتوفاة من حمامها الأخيرة ، حيث تبذل عناية فائقة بتقليم أظافرها ، وتأتى أمارانتا ـ فى النهاية ـ وقد صففت شعرها ، وارتدت كامل ثيابها ، وفق ما تقضى به أدق تفاصيل طقوس الموت ، وتستلقى فى تابوت الكفن لتنظر إلى وجهها للمرة الأولى ـ خلال أربعين سنة ـ فترى ما فعل بها الزمن .

إن الفكاهة اللاذعة تظهر فى وضوح على المستوى السطحى للسرد وفى مواقف كثيرة مشابهة . ولكن العنصر الكوميدى يكمن خلف السطح فى الرواية بأكملها ويبدو فى اصطدام أبطال **العزلة** بالواقع الحياتى المادى أو بالشخصيات الأخرى الطبيعية . وهنا تظهر احتمالات انبثاق الكوميديا تلقائيا فى أية لحظة . وتتجلى فى خوسيه أركاديو بويندبا جلُّ هذه العناصر ، إذ عندما يشتعل حماسه يختلط منطقه البدائى بعدم عقلانيته ، كما يختلط عنده اليقين بالحلم فيأخذ فى الانغماس فى تجربة تلو الأخرى لتحقيق أهدافه العلمية (فصناعة الذهب كيميائيا لم تكن لديه سوى عملية علمية لا تهدف إلى أى منفعة) . ولقد كان من الطبيعى بحكم تكوينه الفكرى المنتمى إلى العصور الوسطى ، أن يتخذ ملكيادس الغجرى ـ آخر الكيميائيين العظام ـ مستشارا ومساعدا له .

إن خوسيه أركاديو شخصية ، بكل ما فيها من سمو ، تثير الفكاهة عشرات المرات ، وفى كل مرة يلامس فيها الكوميديا تبقى الفكاهة حية . وهو يلامس الكوميديا حين يذهب باحثا عن طريق يقود إلى «المخترعات العظيمة » ، أو بمعنى آخر الحياة والمدن المتمدينة ، ولكنه

يخطىء الاتجاه ليجد نفسه فى مواجهة البحر الخاوى ، ويقترب من الكوميديا ، كذلك ، عندما «يكتشف» مستعينا بآلات فلكية أن الأرض كروية (وهو كشف خاص بمكوندو رغم أن جاليليو توفى منذ مائتى عام) ، ويقترب منها مرة أخرى عندما يلقى فى التنور بالعملات الذهبية الرائعة الخاصة بمهر أورسولا ، ويقترب منها عندما يضع يده على كتلة الثلج الصناعى الذى عرضه الغجر ، ليعلن فى جلال : «إن هذا أعظم اختراعات عصرنا» . ولكننا فى كل مرة نبتسم فيها نشعر أن ابتسامتنا ليست سوى تعبير عن تباعد يثير الأسى ، يفصل ما بيننا وبين عالم الوهم .

وكذلك تحوم الكوميديا حول الكولونيل أوريليانو فقد عزم على الانتحار فور يقينه من هزيمته فى الحرب ، وطلب من الطبيب أن يحدد له موضع القلب بدقة على صدره ، وعندما أطلق النار تبين أنه تخير النقطة الوحيدة التى نفذت منها الرصاصة دون أن تخترق قلبه أو تصيب عضوا حيويا ، وهكذا يهبط المشهد البطولى إلى موقف عاطفى يدعو إلى الشفقة ، رغم أن الفكاهة فى هذا الموقف تحمل كثيرا من المرارة . ولكن المرارة تتزايد حدتها هذه المرة ، إذ أن الاحتكاك بالواقع يقود إلى الإحباط والصمت المطبق «فالإنسان لا يموت عندما ينبغى له ولكن عندما يستطيع» كما قال الكولونيل بمرارة . وترجع الكوميديا فى الموقف السابق إلى عدم التناسب بين طموحات الإنسان والفرص المتاحة لتحقيقها ، إنه نوع من النقد ينطبق على عالم هؤلاء الأبطال الذين قدرت لهم الهزيمة سلفا .

٢ – ٤
الأشباح

فى عالم القوى الخفية الخاضعة لقوانين غامضة لابد أن تجد الأشباح مرتعا ، فتتجول بين أرجاء المنزل ، وتألف الأحياء ، ولا تبعث الدهشة فيهم ، بل تنخرط معهم فى حوار مكثف . لقد أنفسحت الوحدة عند هؤلاء القوم قدرة على الاستشفاف ، مكنتهم من الاتصال بالأرواح فى العالم الآخر(٧) . لقد ظهر شبح أجويلار المقتول فى مبارزة لقاتله خوسيه أركاديو بوينديا ، كما تجرى مقابلات عديدة بين شبح مكليادس الغجرى وأركاديو الثانى ثم أوريليانو بابيلونيا من بعده ، أما أورسولا المعمرة فقد تحولت بحكم الشيخوخة وكف البصر من امرأة عملية فائقة الحيوية إلى مخلوق حالم ، وظلت حجرتها تزدحم بأشباح أسلافها ومن مات قبلها من أبنائها .

إن بين الأشباح وآل بوينديا رباطا لا ينفصم من **العزلة** ، إنها بمثابة اللعنة المتوارثة عند آل بوينديا ، ووحشة الموت عند الأشباح . إن مكليادس صاحب القدرات الخارقة ، يقضى نحبه أكثر من مرة ليعاود الظهور ، وعندما ينثنى عائدا من مملكة الموتى فى المرة الأولى يعترف بقوله إنه «لم يحتمل العزلة» ، ثم يتخذ شبحه من معمل بوينديا مقرا دائما له بعد عودته من موته الثانى . ويتعلق شبح أجويلار بالحياة تعلقا مستميتا ولا يكف عن ترديد مبلغ وحشته الهائلة .. وحنينه العميق لعالم الأحياء «بعد سنوات طويلة كان الاشتياق للأحياء مكثفا ، والحاجة للصحبة ماسة ، والاقتراب من الموت الآخر الكامن فى ثنايا الموت مرعبا ، حتى أن أجويلار انتهى به الأمر إلى حب ألد أعدائه» ، فكان يخصه بالزيارة لأنه لا يجد «ما يسليه فى أيام آحاد الموت الكئيبة» .

وتمثل هذه الصداقة بين القاتل والمقتول قمة الانفلات اليائس من أخطبوط العزلة . وكلما أوغل آل بوينديا فى الانطواء وجدوا ملاذهم الوحيد فى مناجاة الأرواح الفارة بدورها من عزلة الموت . ويلازم الواقع التجريبى لدى تلك الأسرة واقعا آخر ، خفيا لا تحده حدود ، يقيمون فيه حوارا ممتدا مع الموتى يعوضهم عن فقدان التواصل مع أقرانهم الأحياء . غير أن الأشباح فى **مائة عام من العزلة** يعتريها الوهن وتعانى البلى شأنها فى ذلك شأن الأحياء ، إذ لا يدوم وجودهم الشبحى إلا إلى حين ، وتبدو عليهم – وهم ينحدرون على سفح ذلك الوجود المؤقت – مظاهر الهرم ، وعندما يعاود أجويلار ظهوره فى شيخوخة خوسيه أركاديو بوينديا يفزع الأخير حين يرى أن الأموات يشيخون بدورهم فكان الشبح فى زيارته الأخيرة «يكاد يتهاوى من فرط الوهن» . ولقد مات خوسيه أركاديو عقب تلك الزيارة فتوقف ظهور الشبح ، وهكذا اقترن موت أولهما بتوقف ظهور الآخر .

إن الشبح يعيش فى ذكراة الأحياء ويموت بموتهم ، ولكن ذكراه ميراث عائلى يتناقله جيل بعد جيل فيظهر شبح ملكيادس لسلالة بوينديا من بعده حتى آخرهم ، أوريليانو بابيلونيا ، إذ يتبدى له ملكيادس «كثيبا هرما» فهو «تجسيدٌ لذكرى كانت فى مخيلته (أوريليانو) قبل أن يولد بزمن طويل» ووصلت إليه من ذاكرة جده الأكبر ، وقبل أن يختفى الشبح ، الذى أخذ يزداد شفافية حتى دق عن الرؤية ، أسَرَّ إلى بابيلونيا أنه سوف يرحل فى سلام إلى «أحراش الموت النهائى» بعد أن أيقن أن آخر السلالة يسير حثيثا نحو حل شفرة مخطوطه الذى سجل فيه ما مضى وما هو آت من تاريخ مكوندو ، وإنه ليعلم علم اليقين أن فض أحجبة الشفرة ينذر بتبدد القرية ومن عليها ، بل ما تحمله من ذكريات فى مهاوى العدم .

الأشباح ، إذن ، تعد تجسيدا للذاكرة – مثلما كان ملكيادس – ذلك التجسيد الذى يبرز صلة العزلة بالذاكرة ، وهى الصلة التى كثيرا ما ألح الكاتب إليها فى أماكن عديدة من روايته . غير أن دور الذاكرة لا يقتصر على كونها مستودعا لقرن من الأحزان ، بل تعترضها ومضات من الحقيقة تضىء حياة هؤلاء الحالمين المنسحبين من الواقع ، فتشى – فى الغالب – بما ستؤول إليه **حياتهم** . وتمثل أمارانتا تحليلا دقيقا لهذا الموقف «فالعزلة انتقت لها الذكريات ، وحولت إلى رماد التلال المعتمة من التشوقات المبهمة المبددة التى ألقتها الحياة فى قلبها ، **فطهَّرت** – تلك الذكريات البالغة المرارة – ما تبقى منها ، وجسَّمتها هى وخلدتها فى نفسها» .

وهكذا تظل أمارانتا تنسج فى فكرها دون سأم خيوط عداوتها البعيدة مع ريبكا ، بينما لا تكف ذاكرة خوسيه أركاديو الثانى عن التحويم حول مشهد تنفيذ حكم الإعدام والقطار المحمل بالجثث ، وتظل ميمى تشم «رائحة الشحم» وتسمع حفيف أجنحة الفراشات المصاحبة لوصول موريشيو بابيلونيا ، ولا تفارق ذهن خوسيه أركاديو

ذكرى مداعبات أمارانتا له فى الصغر . وللذاكرة ذروة ثم انفراج وذروتها تتمثل فى لحظة الموت حين يحتشد جوهر الحقيقة المختزنة داخل النفس ويتجلى فى ومضات تُستدعى من الماضى (ومثال ذلك ورود الذكريات على ذهن أوريليانو وأركاديو من بعده لحظة إقبالها على تنفيذ حكم الإعدام) ، كما تحدث لحظة الانفراج أو النهاية عندما يطبع الموت بصمته التى لا تمحى ، فليس عندئذ ثمة مهرب . إن الكولونيل أوريليانو قد مات بالفعل عندما تجمدت ذكرياته .

٢ ـ ٥

السحر والذاكرة والزمن

لقد وصلنا فى دراستنا إلى نقطة لابد عندها من توضيح الوحدة التى أشرنا إليها بصورة عابرة فيما سبق ، والتى تربط بين المحاور الجوهرية فى العمل ، وهى **السحر والذاكرة والزمن** .

إن قوى **السحر** تتجسد فى ملكياس ، ويظهر واضحا منذ الصفحات الأولى فى الرواية أن حياة الغجرى قد تشابكت وتداخلت مع حياة القرية ، فهو الذى يحرض خوسيه أركاديو بوينديا على الإبحار فى مجاهل اللاواقع ، وتظل ذكراه وذكرى تجاربه عالقة بأذهان أولاده الذين يورثونها لذريتهم ، ويجعل ملكيادس العائد إلى الحياة من بيت العائلة محلا لإقامته ، حيث يشرع فى كتابة مخطوطاته بشفرة سانسكريتيه تظل مستغلقة على الفهم إلى أن ينقضى قرن من الزمان ، ويسجل فيها حياة القرية ويتنبأ بمصيرها . ويظل شبح ملكيادس بعد موته يواصل تردده على المعمل حيث توضع أوراقه ، وينجح فى الحفاظ عليها سليمة دون أن تمسها عوادى الزمن ، ويستطيع كذلك أن يوجه خوسيه أركاديو الثانى وأوريليانو بابيلونيا نحو طريقة حل الشفرة فتعترضهما كثير من الأعاجيب تماثل أعجوبة النبوءة ذاتها . إن ذلك المعمل ـ مكان ملكيادس المفضل ومهبط التجليات ـ يخضع فجأة لعوامل البلى والتحلل عندما يقضى ملكيادس نحبه للمرة الأخيرة ، وعندما يدق ناقوس الفناء للقرية بأجمعها . لقد استطاع ملكيادس بقواه الخارقة أن يعيش قرونا بأكملها ، وأن يتطلع إلى مابعد موته فيسجل الحقبة الأخيرة من تاريخ القرية . إنه يتحرك ، فى الحقيقة ، **خارج حدود الزمن الإنسانى** بينما يملك فى نفس الوقت القدرة على تحريك عجلة الأحداث إلى الأمام وإلى الخلف ، ومن ثم ينتحل دور الكاتب الذى كثيرا مايلجأ إلى استخدام تلك الحيلة الفنية الأثيرة لديه . وتعد مخطوطة ملكيادس نموذجا توضيحيا لهذا الأسلوب ، فنجد فعلين متواليين فى الزمن المضارع التام يفصل بينهما ـ فى الحقيقة ـ قرن من الزمان « رأس العائلة يقيد إلى شجرة وخاتمها يؤكل بواسطة النمل » ؛ فمخطوطة ملكيادس فى واقع الأمر « تحشد قرنا من تفاصيل الحياة اليومية على نحو يجعلها تتواجد فى لحظة واحدة » .

وإذا كان ملكيادس قادراً على أن ينطلق متجولا فى متاهات الزمن فإن دماء آل بوينديا لاتهجع مادامت لاتزال تتعثر فى جنباتها . لقد ظلت شخصيات الرواية ومواقفها بل أفعالها ، فى أحيان كثيرة ، تتناسخ وترجّع صدى بعضها البعض ، الأمر الذى أدركته أورسولا وبيلار تيرنيرا « النساء الواقعيات » ، أو ـ كما قالت أورسولا ـ «كأن الزمن قد انقلب على أعقابه وعاد بنا إلى البداية » إذ « إن الزمن لايمر بل يدور فى حلقة » و« إن تاريخ العائلة ليس سوى آلة تكرر حركتها ، إنه عجلة دوارة يمكن أن تواصل دورانها إلى ما لا نهاية ما لم يوقفها البلى الذى يتقدم حثيثا ـ لا محالة ودون عائق ـ نحو محورها » . وتعبر بيلار تيرنيرا ، فى قمة شيخوختها ، عن إحساسها بالموقف بعبارات مشابهة ، فمنذ لقائها بأوريليانو بابيلونيا أدركت « أن خطى الزمن تعود إلى منابعها الأولى » . لقد فزعت من مدى تشابه زائرها بالكولونيل ،[٥] إنه مثله تماما « يحمل إلى الأبد ومنذ بدء الخليقة لعنة العزلة » . **إن التكرار يصيب كل شيئ** حتى الغجر الذين يعودون إلى مكوندو قرب النهاية ، يواجهون نفس النجاح فى عرض حيلهم وألاعيبهم القديمة التى سبق أن بهرت مؤسسى القرية الأول قبل انقضاء مائة عام .

وكذلك فإن عبور فكرة خيالية أو ذكرى بعينها فى أفق الذهن يدفع عجلة الزمان فتدور قدما ، أو تتوقف عند نقطة بعينها ، فنجد أبناء أحفاد أورسولا يحولون هذيان ذكرياتها فى شيخوختها إلى لعبة مسلية ، فيعيدون تمثيل مقابلاتها الخيالية مع أسلافها ، ويتندرون بترديد أحاديثها . أما بيلار تيرنيرا ، قارئة الطالع ، فتعزل نفسها تماما فى الماضى ومن ثم تستطيع أن تستشف المستقبل (الذى كشفته أوراق اللعب فى شبابها) باعتباره أمراً سبق الاطلاع عليه وتم تحققه بالفعل . ولقد كان خوسيه أركاديو بوينديا واثقا من أن « عجلة الزمان قد أصابها العطب » وانحصرت الأيام لديه فى يوم اثنين لا يتغير ، لا تتلوه أيام الأسبوع الأخرى ، وعندما سأل أوريليانو عن اليوم وعرف أنه الثلاثاء قال : « هذا مافكرت فيه ، لكن سرعان ما علمت أنه لا زال اثنينا مثل أمس ، انظر إلى السماء ، انظر إلى الجدران ، انظر إلى زهرات الجهنمية اليوم أيضا اثنين ... وفى يوم الأربعاء أكد أيضا أنه الاثنين . » فلم يكن لديه ـ كما اعتقد ـ ما يثبت مرور الزمن . وهنا ـ أيضا ـ نرى أن الجنون يتحول إلى قدرة على الاستبصار ، فيكتشف خوسيه أركاديو الثانى وأوريليانو بابيلونيا قرب النهاية أن « خوسيه أركاديو بوينديا لم يكن مخبولا كما ادعت الأسرة وإنما تهيأ له قدر من الوعى النافذ فتبين حقا أن الزمن ـ بدوره ـ يعانى من العثرات والحوادث ، فيمكن أن ينفجر إلى شظايا ، ليترك شظية منها خالدة فى إحدى الحجرات .»

إن التسلسل التاريخى للأحداث على امتداد قرن بأكمله ، يقابله زمن آخر تملك فيه الأحداث قدرة فعلية أو مفترضة على تكرار ذاتها . غير أن عجلة الزمن تبلى وتبدد معها الذكريات ، وذلك مايتضح لعائلة بوينديا عندما لا يعتمدون على ما يبقى فى الذاكرة بل يسجلونه فى أوراقهم ، فالكولونيل أوريليانو يصوغ تجاربه فى الحب والحرب فى مجموعة أشعار يحتفظ بها فى صندوق معه ، ثم يصر على أن يلقى بها إلى النيران عندما يتوقف إحساسه بالحياة أثناء فترة عكوفه الأخيرة وانقطاعه فى ورشة الصياغة . وكذلك تستعاد الذكريات بصفة دورية كوسيلة لرد غائلة النسيان ، وبينما يسير الفناء حثيثا يحرص أوريليانو بابيلونيا ـ فى لقاءاته الحزينة مع بيلار تيرنيرا ـ على استرجاع الأحداث الماضية برمتها .

وتتبدى الحقيقة قاسية فى اتساع الثغرات فى ذاكرة المدينة كلما أمعنت فى الخمول والسلبية واللافعل ، حتى يصبح ماوقع لآل بويندبا مجرد ذكرى غائمة . ولا يبقى من تاريخ الكولونيل العاصف سوى اسم دون هوية محددة ، بل يغدو تاريخ القرية ذاتها تاريخا غامضا يناله الزيف ، ولاينجو من غياهب هذا الضياع سوى أوريليانو بابيلونيا ، فيعمل جاهدا ويشحذ ذهنه المتقد ليتفرد فى الاحتفاظ بالحقيقة ولو إلى حين .

إن الحقيقة ـ إذن ـ لا تجد ملاذا سوى الذاكرة . والكتابة إحدى وسائل الاحتفاظ بها . (كما فعل الكولونيل أوريليانو فتحول شاعرا) ولقد ألمح المؤلف فى مطلع الرواية إلى العلاقة بين الحقيقة والذاكرة والكتابة فى وصفه لحمى النشاط الواثق المتفائل الذى انتاب القرية عند تأسيسها والذى يكاد يأخذ طابعا كوميديا ، فلقد أصاب وباء الأرق أسرة بويندبا فى بادئ الأمر ، وما لبث أن عم القرية جميعها وتبدت أعراضه الأساسية فى نشاط لايهدأ وحيوية فائقة مكنتهم من إنجاز أعمالهم المعتادة فى زمن قصير ، وأصبحوا لا يجدون ما يلتهم ساعات الفراغ سوى ألعاب يخترعونها لقضاء الوقت ، لكنهم تبينوا بعد حين أن أحد أعراض الوباء المدمرة كانت ـ فقدان الذاكرة . ولقد كان أوريليانو أول من أدرك هذه الأعراض فأسرع أبوه إلى تسجيل أسماء الأشياء على بطاقات ألصقت عليها (منضدة ، كرسى ، ساعة جدار .... الخ .) وهنا نشأ احتمال ضياع الأفكار المرتبطة بالأسماء ، وتفاقم الصراع ضد النسيان فأصبح أكثر شراسة ، وأخذوا يجمعون بيانات تحدد وظائف الأشياء «هذه بقرة ، يجب أن تحلب كل صباح حتى نحصل منها على اللبن ، ويجب أن نغلى اللبن حتى يخلط بالقهوة فنحصل على قهوة باللبن» . وبلغ بهم الأمر أن علقوا لافتة ضخمة وسط الميدان خطت عليها عبارة «الله موجود» . ولم يهدأ خوسيه أركاديو بويندبا حتى اخترع قاموسا دوّارا ، يمكن عن طريقه استحضار الأفكار المهمة ، فتقع تحت ناظرى من يرغب فى البحث عنها .

ولقد كان لزاما أن ينتهى هذا النضال اليومى إلى نسيان الناس القراءة بدورها . لكن ملكيادس تدارك الموقف وعالج القوم . لقد اكتشفوا أن الكتابة تطيل بقاء الذكرى وإن لم تصل بها إلى الخلود وهكذا «واصلوا العيش فى واقع منزلق ، تثبته الكلمات لحظيا ، ولكنه واقع كان ينبغى أن يفر دون أمل فى الإمساك به ، عندما تنسى قيمة الحرف المكتوب» .

ومن الجدير بالملاحظة أن الشخصيات ـ خلال هذه الفترة الانتقالية ـ أطلقت العنان لخيالها يشق حجب الماضى المهدد بالنسيان ويخلق عالما وهميا وواقعا خياليا ، قد يبعث على السلوى ولكنه هش لا يرتكز على أساس . ولم تعد بيلار تيرنيرا قارئة الطالع تعنى باستطلاع مستقبل زبائنها بل أخذت تستقرئ الأوراق لتعرف ما أصبح أكثر إبهاما وغموضا ـ الماضى . وتواصل تيرنيرا هذا الدور حتى النهاية . وفى قمة شيخوختها تعترف لبابيلونيا : «إن هذه الأحداث سبق وقوعها فى الماضى ولكنها لن تتكرر أبدا بعد الآن .»

ومن الصعب أن يتبين القارئ بوضوح ـ منذ بداية الرواية ـ الأبعاد الكاملة للعلاقة بين الماضى والمستقبل ، وبين الزمن والذكرى ، وبين الذكرى والكتابة ؛ إذ تتمثل فى هذه العلاقات جميعا الفرضية الفاعلة التى تنظم العمل كله فى إطارها ، ولا يكتمل تفاعل أجزائها إلا فى صفحات الكتاب الأخيرة .

٢ ـ ٦
ازدواج الرمز

فى صفحات الرواية الأخيرة يعثر أوريليانو بابيلونيا ـ آخر سلالة بويندبا الأحياء وعقب موت أمارانتا أورسولا أثناء وضع طفلها الوحشى والتهام النمل لجسده ـ أخيرا على مفتاح الشفرة التى تمكنه من قراءة مخطوطة ملكيادس ، فيكرّس وجوده كله لقراءة يتبين معها نفاذ دلقدر المحتوم ؛ فالمخطوطة ، فى واقع الأمر ، تتبع تاريخ مكوندو إلى لحظة فنائها ، وكأن الغجرى كان يسجل من لوح محفوظ . وتندثر القرية لحظة الانتهاء من القراءة محققة لنبوءة اندثارها .

نحن ـ إذن ـ أمام لقاء يتعذر تجنبه ، لقاء بين التاريخ كما عاشه آل بويندبا والتاريخ النبوءة وبين زمن طولى مستقيم عبرته حياة الشخصيات ورؤيا فوق زمنية ، وأخيرا بين مصير آل بويندبا ومصير مكوندو .

إن فناءهم يزاوج ما بين الدمار وتبدد الذكرى ، فالإعصار الذى يقضى على مكوندو لا يزال «محملا بأصداء الماضى ، وبتمتمة الحشائش القديمة وبالتنهدات المحرقة التى تسبق اشتعال الأشواق الغلابة» . ولكن الأمر يستوى فقد انمحت المدينة و«نفيت من ذاكرة الإنسان» . ويزاوج أيضا ما بين الحقيقة والسحر ، إذ تعرف مكوندو بأنها «مدينة المرايا» أو «الأسراب» ، وكذلك بين ما تسجله المخطوطة وما تحتويه صفحات الرواية .

إذن فملكيادس ، الذى تروى مخطوطته الأحداث التى تتضمنها القصة ، ليس سوى رمز لكاتبنا ولقدرته على تجاوز الزمن ذى الاتجاه الواحد وإطالة دورته فى الذاكرة ، وإلى جانب امتلاكه رؤيا العراف القاطعة نجده يتداخل مع الكاتب ويشترك معه فى هيمنته على عالم مخلوقاته . إننا نسمع صوت ملكيادس ـ جارثيا ماركيز ـ يعلن أن الأحداث المروية لا تحتمل التكرار ، ومن ثم يقرر إيقافها ، فيؤكد أن وراء القاص ـ المشترك يكمن القاص ـ الحَكَمْ ؛ ذلك لأن «كل ما كتب فيها (المخطوطة) لا يقبل التكرار منذ الأزل وإلى الأبد ، لأن السلالات الموصومة بلعنة مائة عام من العزلة ليس لديها فرصة أخرى على ظهر البسيطة» .

فالرواية ـ إذن ـ مزيج من نبوءة ملكيادس ومن تصور عقل لكاتب عصرى يلجأ إلى المحاكاة والتخفى ليجد استعارة ملائمة فى الازدواج بينه وبين الغجرى .

٣ ـ ١

كيف يعمل [النظام] فى مائة عام من العزلة ؟

إذا كان ما قدمنا من تحليل لبنية الرواية لم يجانبه الصواب فإننا نستطيع فى هذا الموضع من الدراسة أن نتبين بوضوح وظيفية الأثر الفنى . لقد قدم الكاتب العديد من الشخصيات تجسدت فيها حالة نفسية بعينها ، داومت على الظهور ، بإصرار وبتنويعات لا تنتهى ، عبر عنها الكاتب فى صور مركبة تدور جميعها حول محور العزلة ويتحدد مسار الأحداث على مستوى الحبكة بتأثير هذه الشخصيات وموقفها من الواقع ، ذلك الواقع الذى تسعى إلى الانفلات من قبضته ، أو بمواجهتها بنقيضها من الشخصيات المتوائمة مع هذا الواقع ؛ فمكوندو ـ فى الحقيقة ـ مرآة تعكس تعاقب آل بوينديا وتطابق صفاتهم إلى وقت انقراضهم . وهى المكان الذى تظهر فيه العزلة كلعنة تصم السلبية فى مواجهة الدوافع السياسية والاقتصادية الخارجية .

إن ما يحدث للشخصيات يجرى بتأثير قوة خارج ذواتهم أشبه بالقدر ، فالانجذاب العنيف إلى الوقوع فى أسر علاقات محرمة لابد أن يؤدى إلى مولد الطفل الوحشى ، وهو ما يحدث بالفعل فى النهاية . وهكذا تتجاذب هذه العزلة قوتان متعارضتان فى الاتجاه ، تتمثل الأولى فى عامل نفسى يسجن الشخصيات خلف أسوار الذكرى ، وتظهر الأخرى فى صورة دافع بيولوجى أسطورى يجبرهم على السعى حثيثا نحو مصيرهم المحتوم .

إن آفاق الحقيقة تتسع فى وجود القوى الخفية وسيطرة الخيال ، مما يؤدى إلى تقاطع دائم بين التجريبى والحدسى ، فيظهر متكاملا ـ فى الرواية ـ خلال الاستخدام الحاذق للرموز والتهويلات والاستعارات والتجسيدات وكأن الأشياء ليست سوى سمات . والسمات تتجسد ماديا ويصبح لها كثافة المواد ، إنها سلسلة من التحولات والاحتكاكات تتراوح فى ألوانها المتغيرة ما بين السحر والكوميديا .

وكذلك يتخذ الكاتب من ملكيادس الغجرى ـ العراف رمزا له بل يولّد التطابق بين رؤيا العراف والقاص طبيعة الزمن وتضخم اتجاهه المزدوج ، الذى يتجسد على مستوى الشخصيات ، ويطوق فى استدارة كاملة تاريخا تمتزج فحواه المأساوية بعالم القصص الخرافية ، ذلك العالم المدهش الذى لابد أن يؤدى إليه رفض الواقع أو تجاوزه .

ونستطيع عند هذه النقطة من الدراسة أن نلتمس شكلا قاطعا تنتظم فى إطاره الخطوط العريضة التى توصلنا إليها ، فتكشف عن كيفية عمل **النظام** فى الرواية .

ونستطيع كذلك أن نقدم رسما بيانيا لما يمكن أن يعد **نموذجا** ، فالشخصيات على سبيل المثال ، يمكن أن تدرج فى نظام ينم عن التضاد المتمثل فى خوسيه أركاديو بوينديا وأورسولا ، أو تضاد آخر بين حاملى اسم أوريليانو وحاملى اسم خوسيه أركاديو ، آخذين فى الاعتبار كافة المتغيرات داخل كل مجموعة متآلفة ، من حيث التجليات المختلفة لكل نمط من الشخصيات خلال تاريخ العائلة . ويمكننا ـ بالإضافة إلى ذلك بيان التعادل بين خوسيه أركاديو الثانى وأوريليانو الثانى ، وهلم جرا . غير أن التعسف فى مثل هذه الأمور لا يؤدى إلى نوع من التزييف . بل إن **النموذج** ذاته يصبح ـ فى هذه الحالة ـ عاجزاً عن إلقاء الضوء على ازدواجية الاتجاه الزمنى ، رغم أن تلك الازدواجية تشكل على مستوى السرد بعدًا يفوق فى أهميته تصنيف الشخصيات إلى أنماط ، أو توضيح تسلسل أنسابها عن طريق العلاقات الشرعية وغير الشرعية ، كذلك يقصر النموذج عن رصد التلامس الذى يحدث بين الواقع التجريبى والقوى الخفية التى تطلق شرارة التفاعل بين العناصر السيميوطيقية الوفيرة فى **مائة عام من العزلة** .

● هوامش

(١) إن القسمين الأولين من هذا الفصل يعالجان رواية «مائة عام من العزلة» آخر أعمال جارثيا ماركيز المبكرة . (صدرت طبعتها الثامنة فى بوينس أيريس ١٩٦٨) بعد طبعتها الأولى بسنة واحدة [وترجمها إلى الإنجليزية جريجورى راباسا (نيويورك ١٩٧٠) ثم صدرت طبعتها الشعبية ١٩٧١ فى سلسلة بنجوين ١٩٧٢]

(٢) من الجدير بالذكر أن كراهية أمارانتا وحب أوريليانو لريميديوس يتعادلان من حيث التكرار اللفظى ، ففى حالة الانغلاق على الذات تتجلى هذه المشاعر المتعارضة فى بناء مماثل . ولنقارن مثلا كيف كانت أمارانتا «تفكر فيها فى الفجر ... وتفكر فيها عندما تغسل جلدها المتغضن .. دائما وفى كل لحظة وهى مستغرقة فى النوم أو مستيقظة ... كانت أمارانتا تفكر فى ربيكا» وكيف كان الكولونيل أوريليانو «يبذل جهودا يائسة فى التركيز المكثف وتسليط قوة إرادته كى تخضع الفتاة لرغبته وتلبى نداءه .. بحث عنها فى مشغل أختها ، وخلف ستائر النوافذ فى بيتها .. فى كل مكان ، وحتى الموسيقى كانت تذكره بريميديوس» . إن الكاتب لا ينى يؤكد تناظر الحب والكراهية عندما يصف شغف أمارانتا بإعداد كل تفصيلات شعائر الجنازة المصاحبة لموت ربيكا ، شعرت «بفيض من الكراهية جعلها ترتعد كلما فكرت فى مشروعها الذى سوف توليه جلّ عنايتها ، تماما كما لو كان الباعث لديها هو الحب .» .

(٣) إن التضاد بينهما جلى وعلى جانب كبير من الوضوح ، ومن اللافت أن يحدث ، أحيانا ، تناظر بين ميل بوينديا إلى الاستغراق فى أحلام اليقظة وطبيعة أورسولا النشطة ، فعندما تخلى بوينديا عن هذه العادة ، لفترة ، بدأ يهتم بوجود أبنائه «وبدا له أنهم لم يوجدوا إلا فى هذه اللحظة .» وكذلك فإن أورسولا لا تلاحظ ابنتيها ـ أمارانتا وربيكا المتبناة ـ إلا عندما تكف عن نشاطها ريثما تلتقط أنفاسها . عندها «تبينت كيف كانتا جميلتين ومجهولتين لديها .»

(٤) إن العلاقات التى أسميها باسم endogamic هى العلاقات التى تتوج بالزواج أما العلاقات الـ endophiliac فهى تلك التى تتشعب فى الرواية فتبدأ من اقتراف الزنا بالمحارم لتصل إلى علاقات بين درجات مختلفة من القرابة (بين أبناء عمومة أو بين خالة أو عمة وأبناء أخيها ... الخ)

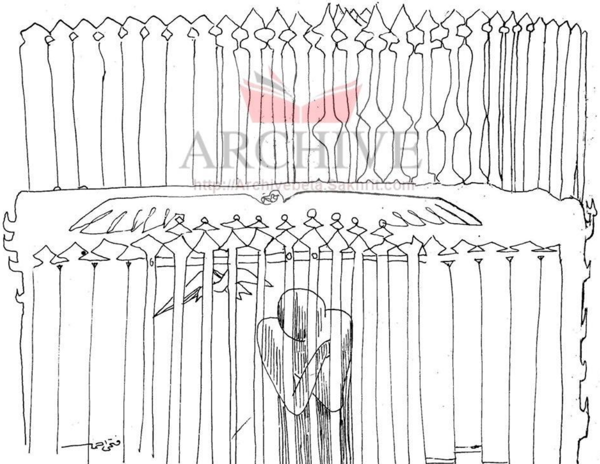
(٥) تلتق قدرة ريميديوس الجميلة على جلب الموت بإلف أمارانتا «لشعائرالموت» فهى على «علاقة بالموت».

(٦) لقد لاحظ أهل مكوندو هذه الحقيقة خلال حادثة بسيطة فى ذاتها وإن أثرت فى قوم يعيشون على الفطرة مثلهم . تمثل ذلك فى مشاهدتهم ، للمرة الأولى ، لعرض سينمائى فى المدينة ـ ولقد عبروا عما انتابهم من انزعاج بقولهم : «لا يعرف أحد ـ يقينا ـ أين تقع حدود الواقع .»

(٧) تختلف حالة شبح برودينسيو أجويلار عن القصص الشعبى وتقترب منه فى نفس الوقت . وهو الشبح الذى دفع بقاتله خوسيه أركاديو بوينديا وأورسولا إلى مغادرة ريواتشا .

(٨) إن عبارة dando Vultos الإسبانية قد تعنى «دائرا حول نفسه».(المترجم)

(٩) تلك هى «آلة الذاكرة» وهى دافع يعاود الظهور فى مواضع أخرى من الرواية : ومن الجدير بالملاحظة أن الرابطة ، التى تكون آلية أحيانا بين الأشياء والذاكرة تسمى آلة التذكر «maquina de recordar» وتظهر فى محاولة فرناندا ، عندما تقدم بها العمر فأصبحت وحيدة ، استدعاء أوهام شبابها مرة أخرى ، فترتدى زى الملكة كما تصورت نفسها .



التفسير الأسطورى فى النقد الأدبى

□ سمير سرحان

تدين اتجاهات التفسير الميثولوجى فى النقد الحديث بوجودها إلى نظريات كارل يونج أساسا فلا شك أن يونج يعطى أهمية كبرى للأسطورة ووظيفتها فى حياة الإنسان النفسية . وهو يقول إن وظيفة الأساطير والأحلام ذات الدلالة فى حياة الإنسان ليست مجرد التطهير وإنما إتاحة قدر من المعرفة بأنفسنا . ويؤمن يونج بأن الإنسان يستطيع أن يحلم « أحلاما ذات مغزى أو معنى » وأن « العقل الباطن قادر أحيانا على أن يكون له قدر من الذكاء والإرادة أعلى من الفهم الواعى » (علم النفس والدين ـ نيوهافن ١٩٣٨ ص ٤٥)[(١)] ودلالة هذه العبارة واضحة ، فإذا كان نشاط العقل الباطن ، سواء فى الحلم أو الأسطورة ليس مجرد مظهر من مظاهر الاضطراب النفسى وإنما هو ـ أحيانا على الأقل ـ دلالة على تنظيم إرادى وذكى ، فإن الأحلام والأساطير تكتسب دلالات معينة « واعية » .. ودرجه الوعى فى الدلالة تختلف باختلاف الحلم أو الأسطورة .

ولقد كان لهذا التأكيد من جانب يونج على وظيفة الحلم والأسطورة تأثير فى مجال النقد الأدبى أكبر من تأثير فرويد . وتلخص الأستاذة مود بودكين تأثير يونج فى النقد الأدبى على النحو التالى :

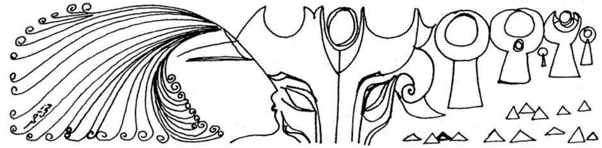
« إن الفرق بين المدرستين (فرويد ويونج) يكمن فى إيمان يونج بأن العقل الباطن له وظيفة إبداعية تجمع التفاصيل المتفرقة فى كلٍّ واحد ، وأنه أثناء الخيالات التى تنشأ فى الحياة ، سواء أثناء النوم أو الاستيقاظ ، هناك دلالات على اتجاهات وأنماط جديدة للتكيف قد تأخذ بها الذات الواعية ـ عندما تتأملها ـ وتقتفى أثرها ، مسلحة ببعض اليقين بأن هذه الاتجاهات مدعومة **بأنشطة العقل الباطن** » (انماط بدائية فى الشعر ، ص ٧٣)[(٢)]

وعلى عكس **فرويد** ، لا يتعبر **يونج** أن الحلم شئ يستعصى على التفسير وإنما يحمِّل الناقد وزر العجز عن تفسيره . يقول يونج :

« إن صورة الحلم الواضحة هى الحلم ذاته وفيها يكمن معناه . فإذا تحدثنا عن السكر فى البول فإننا نتحدث عن السكر وليس عن مجرد (واجهة) تخفى وراءها الزلال . وعندما يتحدث فرويد عما يسميه (واجهة الحلم) فهو لا يتحدث عن الحلم ذاته وإنما عن غموض الحلم . فنحن لا نقول إن الحلم له واجهة مزيفة إلا لأننا نعجز عن فهمه . والأفضل أن نقول إننا إزاء شئ يشبه النص الذى لا نستطيع فهمه ليس **لأنه مجرد واجهة تخفى وراءها شيئا** آخر وإنما ببساطة لأننا نعجز **عن قراءته القراءة الصحيحة »** (الإنسان الحديث فى البحث عن الروح ص ١٥)[(٣)]

وبعض الأحلام التى يصفها **يونج** هى بناء رمزى متكامل ومتطور . وأجزاء هذه الأحلام ينتظمها نظام دقيق طبقا لما يسميه النقاد « **منطق الخيال** » . ولذلك فهى مفهومة ومتسقة داخليا بالنسبة لمن يحسن التفسير . وهى بهذا المعنى ـ موازيه للأعمال الفنية المتكاملة . وبذلك يصبح دور المفسر موازيا لدور الناقد الأدبى . فمثلا يكتب **يونج** فى تحليل حلم معين أنه « **يتناول الدين بشكل متعمد ومادام الحلم متسقا فهو يوحى بوجود منطق من نوع معين يؤدى إلى معنى معين** »

وفى رأى **يونج** أن تفسير الحلم أو الأسطورة لا يتطلب منا مفتاحا سريا . فالرموز التى يقوم عليها الحلم والأسطورة هى رموز « عامة » وتقليدية وشائعة وليست رموزا خفية وغامضة كما يمكن أن يتبادر إلى أذهاننا . ويقوم تفسير **يونج** للأحلام على أساس احتوائها على عناصر هامة مثل الاقتصاد وتوازى الصور والغموض الرمزى ، وهى نفس الأدوات تقريبا التى يعتمد عليها كثير من أرباب النقد الحديث فى تحليلاتهم الأدبية . يقول يونج « **إن العمل الفنى العظيم يشبه الحلم، وهو يحدد سر هذه العظمة على النحو التالى :**



« (الحلم) مع كل ما يتسم به من وضوح ظاهرى لا يفسر نفسه . ويستحيل أن يكون ذا دلالة واحدة . فلا الحلم ولا القصيدة يمكن أن يؤدى معنى واحدا ، كأن يقول لنا « يجب عليك أن تفعل كذا أو « إن هذه هى الحقيقة » . والقصيدة مثل الحلم تتطلب منا أن نقدم تفسيرنا الخاص . إذ أن القصيدة تقدم لنا صورة بنفس الأسلوب تقريبا الذى تسمح به الطبيعة للنبات أن ينمو وتترك لنا الحرية فى أن نخرج باستنتاجاتنا الخاصة » (علم النفس والدين ص ٣١)[٤]

ومفهوم **يونج** للشعر يشبه إلى حد كبير مفهوم أصحاب النظرية الرمزية . فهو يؤمن مثلهم أن القصيدة مليئة بالمعانى الضمنية ، وأن علاقة أجزائها بعضها بالبعض تتجاوز التنظيم والترتيب العقلانى ، وتتضمن التوفيق بين المتناقضات الظاهرية .

ويتفق هذا المفهوم الأخير مع بعض النظريات الحديثة فى الشعر تماما ، خصوصا نظريات **إليوت وكلينث** بروكس وألان تيت ، كما أنه يفسر التوازى الذى يقيمه يونج بين القصيدة والحلم ، فهو يقول إن الطاقة النفسية أو الجهد النفسى بشكل عام يتضمن « **توافق الأضداد** » ، وإن النمو الصحى للعقل يستلزم تحطيم حالات الوعى الضيقة من خلال « **التوتر الكامن فى علاقة الأضداد القائمة على التباين والتوافق معا** » ، وبالتالى خلق حالة من الوعى أكثر شمولا واتساعا .

وقد تحدثنا عن التوازى بين القصيدة والحلم عند **يونج** ، ولكن يبقى أن نوضح أن **يونج** نفسه يضع حدا فاصلا شديد الوضوح بينهما ، فالحلم يتشكل من خلال العقل الباطن .

أما القصيدة ، فرغم أنها يمكن أن تستمد مادتها من أعماق كيان الشاعر إلا أنها ـ كما يقول يونج « متعمدة ـ على مايبدو ـ وتتشكل من خلال العقل الواعى » .

وفضلا عن ذلك ، فإن **يونج** يحرص على التمييز بين دراسة عالم النفس للشاعر وبين دراسته للقصيدة نفسها ، فنراه يقول فى نقده **لفرويد** :

« الحقيقة أن مفهوم فرويد للفن يبعدنا عن الدراسة النفسية للعمل الفنى ويضعنا وجها لوجه أمام المزاج النفسى للشاعر ذاته . إن دراسة الشاعر مشكلة هامة لا شك فى ذلك ، ولكن العمل الفنى كيان قائم بذاته ولا يمكن اتخاذه وسيلة لتحليل الشاعر نفسه » .

وفى هذا يقترب **يونج** كثيرا من رأى أصحاب مدرسة النقد الحديث الذين يؤمنون باستقلال القصيدة ككيان قائم بذاته عن الشاعر الذى كتبها بمجرد ولادتها . والجديد فى هذا الرأى الذى يطرحه **يونج** أن عالم النفس قادر إذا أراد على دراسة القصيدة نفسها بصفتها كيانا مستقلا ، وليس فقط دراسة عقل الشاعر الذى كتب القصيدة . وإذا تساءلنا ما هو الاسهام الحقيقى الذى يمكن أن يقدمه عالم النفس لدراسة الأدب وجدنا أن **يونج** يميز لنا بين نوعين رئيسيين من الأعمال الأدبية . فهناك أولا ما يسميه « **بالأدب النفسى** » الذى :

« يتخذ مادته دائما من مجال التجربة الإنسانية الواعية ، وقد أسميت هذا النوع من الإبداع بالنفسى لأنه لا يتجاوز فى نشاطه حدود الوضوح والفهم النفسى . وعندما نتناول النوع النفسى من الإبداع الفنى لا نصبح بحاجة لأن نسأل أنفسنا مم تكون مادة العمل أو ماذا تعنى »

أما النوع الآخر فهو الإبداع الفنى القائم على الرؤى ، وإزاء هذا النوع ، كما يقول **يونج** « **تصيبنا الدهشة ، ويختلط علينا الأمر ، ونصبح مضطرين لأن نأخذ حذرنا ، وأحيانا يصيبنا التقزز ونطلب تعليقات وتفسيرات . فهو لا يذكرنا بشئ فى حياتنا اليومية وإنما بالأحلام والمخاوف الليلية ، وبالمناطق المظلمة فى العقل التى نشعر إزاءها بالتخوف والرهبة** » . (الإنسان الحديث فى البحث عن روح ص ١٨٢)[٥]

والواضح أن يونج يقصد أن أدب الرؤى هو الذى يتطلب خدمات عالم النفس وليس النوع الأول الذى يتطلب مجرد الأدوات التقليدية للنقد الأدبى . وكما يقول يونج فإنه بالنسبة لأدب الرؤى يستطيع عالم النفس أن يوضح لنا أن نوع التجربة التى يتناولها دانتى أو ميلفل مثلا هى تجربة هامة وجادة بالرغم من أنها تقوم على « رؤيا » وأن الرؤيا ـ بهذا المعنى ـ هى حقيقة كالواقع تماما . ومن ناحية أخرى ، يستطيع عالم النفس أن يبين لنا أن « **عالم المخاوف الليلية ، والمناطق المظلمة فى العقل** » ليس غريبا عنا تماما وإنما هو ـ فى الحقيقة ، عالمنا جميعا . وبهذا الشكل يبرئ عالم النفس الفنان الذى يقيم أعماله على الرؤى من تهمة أن رؤياه هى مجرد مظهر من مظاهر عدم التكيف النفسى وأن الرموز التى يستخدمها فى عمله هى تشويهات ذاتية لعالم العقل . ويؤكد يونج فى هذا الصدد أن « أدب الرؤى » يشتمل على عدد من أعظم الأعمال فى تراث الانسانية ومنها الكوميديا الإلهية لدانتى ورواية « **موبى ديك** » للكاتب الأمريكى هرمان ملفيل .

ooo

وإذا كانت آراء **كارل يونج** قد أثرت فى اتجاهات التفسير الميثولوجى فى النقد الأدبى ، فإن الحركة الرمزية فى الأدب كان لها تأثيرها الكبير أيضا فى هذا المجال . فقد أسفرت الحركة الرمزية فى الأدب عن اهتمام متزايد بالاتجاهات الرمزية للإنسان البدائى وخاصة بالأساطير التى كان يعبر الإنسان البدائى من خلالها عن نفسه . وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية أو لا معقولة ، وإنما هى تجسيد «للحقيقة» كما انطبعت فى ذهن الإنسان البدائى ، بل كانت الأساطير فى كثير من الأحيان وسيلة الإنسان البدائى لتفسير الكون وفهم مختلف القوى التى تحكمه . وقد كان الفيلسوف كانط يرى أن العقل الإنسانى ليس مجرد مرآة سالبة تعكس ما ينطبع عليها من صور ، وإنما هو طاقة نشطة تؤثر فى الواقع وتشكله كما تتأثر به . ومن هذا المنطلق تصبح الصور الرمزية التى خلقها عقل الإنسان البدائى إسهاما منه فى تفسير وتشكيل الواقع من حوله .

وكان الفيلسوف **هيردر** ـ وهو معاصر **لكانط** وإن كان يصغره ـ أول من قال بجرأة إن الأسطورة كانت سببا فى ظهور اللغة ، وإن الشعر نشأ كوسيلة للمحافظة على الأسطورة والاحتفاظ لها بديناميكيتها وقبل ذلك كان الفيلسوف الإيطالى **فيكو** فى كتابه «**العلم الجديد**» Scienza Nuova قد طلع علينا بنظرية مؤداها أن الأسطورة هى نوع من اللغة الشعرية ، وهى اللغة الوحيدة التى كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه فى المرحلة البدائية من تطور البشرية ، ومع ذلك فقد كانت لغة أصيلة لها قواعدها ومنطقها الخاص .

وقد توصل **فيكو** إلى أن اللغة بدأت أولا بالاشارة ثم تطورت من خلال مراحل الأسطورة واللغة المجازية إلى اللغة الواضحة ذات القواعد المحددة الثابتة التى تتكلمها المجتمعات المتحضرة . وبذلك يكون فيكو قد رفع من شأن اللغة فجعلها نوعاً من أنواع المعرفة . أما بالنسبة لمؤرخ العصور البدائية فإن الأسطورة نوع من أنواع المعرفة الضرورية ، ومع ذلك فهى نوع أدنى من المعرفة ، قضى عليه ظهور الحضارة .

ورغم أن تأثير **فيكو** فى عصره كان بسيطا جدا ، إلا أن كتاباته كان لها تأثير كبير فى عصرنا وخاصة على الفيلسوف الحديث بندتو كروتشى .

وفى العصر الحديث يعتبر **إرنست كاسيرر** Ernst Cassirer من أكثر الفلاسفة اهتماما بقضية نشأة اللغة وعلاقتها بالقوانين التى تحكم تطور الطقوس والأساطير البدائية . وفى كتابه الهام «**فلسفة الأشكال الرمزية**» Philosophy of Symbolic Forms (١٩٢٣ ـ ٢٩) يختلف **كاسيرر** مع **هيردر** فى محاولته للمزج بين اللغة والأسطورة ، واعتبار اللغة نتاجا طبيعيا للأسطورة ، فهو يقول إن ظهور اللغة لا علاقة له بالأسطورة ، ويؤكد أن كلا من اللغة والأسطورة منفصل تماما «وإن كانا نتاجا لنفس الأب» ، وهو نزعة الإنسان البدائى إلى التعبير بالرمز . ويربط **كاسيرر** بين اللغة البدائية المشبعة بالانفعالات العاطفية الحادة للإنسان البدائى ويربط ذلك بنظريته فى الشعر . ولكن علينا أولا أن نعرض لما قاله **كاسيرر** فى علاقة اللغة بالحقيقة .

يقول **كاسيرر** إن الرموز تنشأ تلبية لاحتياجات الإنسان وأهدافه . والرمز ليس جانبا من جوانب الحقيقة وإنما هو الحقيقة نفسها . وفى الرمز هناك توحيد كاملين بين الذات والموضوع . ففى الرمز ـ كما يقول **كاسيرر** ـ «علاقة توحد وامتزاج كاملين بين «**الصورة**» والموضوع ، وبين الاسم والشىء» (اللغة والاسطورة ص ٥٨)[٦]

ويؤكد **كاسيرر** أننا عندما نصف الرمز بأنه «**مكان اللقاء**» بين الذات والموضوع فإننا نرتكب خطأ كبيرا لأن مفهوم الذات واللاذات ينتمى إلى مرحلة متأخرة من تطور اللغة . والإنسان البدائى ، كما يؤكد كاسيرر ، لم يعرف هذه الازدواجية بين الذات والموضوع والتفرقة بين الذات المدركة والشئ المُدرَك .

ويؤكد **كاسيرر** أن عقلية الإنسان البدائى لم تكن تفرق بين اللغة والأشياء أو بين الأشياء ومسمياتها . ففى عقلية الإنسان البدائى تكتسب المدركات الأسطورية العابرة أو الآلهة التى يخترعها الإنسان البدائى نتيجة لتجربته الحية مع الطبيعة ـ وجودا مستقرا من خلال الكلمات ، ويصبح لها كيان ثابت نسبيا . وأحيانا ـ كما يقول **كاسيرر** ـ «**يبدو اسم الإله وليس الإله نفسه هو المصدر الحقيقى للتأثير والفعالية**» وبدون اللغة لا يصبح «**تخزين وتثبيت**» التجربة الإنسانية ممكنا . ولا يمكن أن تتحول الطاقة النفسية إلى شئ يشبه المادة أو إلى مخزون للمعانى يمكن تأمله فى وقت لاحق وربطه بخبرات ومعان أخرى مخزونة إلا من خلال إطلاق الأسماء على الأشياء ـ أى اللغة . والقدرة على صنع واستخدام مثل هذه الرموز هى ما يجعل من الإنسان إنسانا ، فالإنسان هو الحيوان القادر على صنع الرموز ـ وهو الحيوان الوحيد القادر على ذلك .

ومع تطور المنطق والفكر الجدلى فقدت اللغة شحنتها العاطفية واقتربت من لغة العلم . وتشبه هذه العملية عملية تجريد الجسد من اللحم حتى يصبح مجرد «**هيكل عظمى**» ، ومع ذلك فهناك مجال واحد تستعيد فيه اللغة «**دفقة الحياة الكاملة فيها**» ، حتى بالنسبة للإنسان الحديث المتحضر ، وهو مجال «**التعبير الفنى**» حيث لا تحتفظ اللغة بأصالتها الإبداعية الأولى فحسب وإنما تتجدد فيها هذه الخاصية ، ويقول كاسيرر إن الشعر لا يعبر عن «**صورة العالم الأسطورية التى تتضمن الآلهة وأنصاف الآلهة ، ولا الحقيقة المنطقية القائمة على المقولات العقلانية والعلاقات المجردة ، فعالم الشعر يقف بعيدا عن كلا المجالين ، إذ إنه عالم من الوهم والخيال . غير أن المشاعر الخالصة لا يمكن أن تجد لها متنفسا إلا فى هذا العالم ، وفيه فقط تستطيع أن تجد التحقيق والتجسيد الكاملين**» .

ويحرص كاسيرر على أن يوضح أن المشاعر «الخالصة» التى يعبر عنها الفن ليست مجرد المشاعر الشخصية للشاعر ، فالشاعر الغنائى فى رأيه ليس مجرد إنسان يستغرق فى عرض مشاعره الشخصية ، وإنما «المشاعر الخالصة» لها نصيب من الحقيقة الموضوعية . ومادمنا نعرف الحقيقة والواقع من خلال الأشكال الرمزية فإن الفن يشكل أحد جوانب المنظور الذى نستطيع من خلاله أن نتعرف على الحقيقة . فالفن ليس مجرد تسلية أو إزجاء لوقت الفراغ وإنما هو كشف عن جانب أصيل من جوانب الحياة .

ويفهم **كاسيرر** الفن على أنه ـ بشكل أو بآخر ـ النقيض للعلم . فالفن يعطينا معرفة خاصة بحياتنا «**الباطنية**» أما العلم فيعطينا معرفة بحياتنا «**الخارجية**» . والفن يعيد إلينا البعد العاطفى والاستجابة العاطفية وبالتالى فهو يتناقض مع المنطقية والتجريد اللازمين للعلم . ولكن **كاسيرر** يعطى العلم المكان الأول بين سائر أنواع التعبير اللغوى وذلك عندما يقول إن العلم هو «**الخطوة الأخيرة فى التطور العقلى للإنسان**» . و «**أعلى درجة فى الحضارة الإنسانية**» . ورغم أن **كاسيرر** يدافع عن موضوعية الأنواع الأخرى من اللغة فهو يوحى بأن العلم أكثر شمولا وعمقا من الفن وذلك لأنه يستبعد العوامل الشخصية والشعورية التى تشكل جانبا هاما من لغة الأسطورة والفن . يقول **رينيه ويليك** :

«**رغم أن كاسيرر يعتبر الشعر إحياء للطاقة الإبداعية للعقل إلا أنه يدين بالولاء فى النهاية إلى العقل . فمجال الحقيقة هو «الرمز العقلانى المدرك» ، أما الشعر فمهما كانت قيمته لا يعدو أن يكون «عالما من الوهم والخيال»** (الرمزية والأدب الأمريكى) [٧]

° ° °

ومن المفكرين الذين تناولوا مشكلة الشكل الرمزى الاستاذة **سوزان لانجر** التى يعتبر كتابها «**مفتاح جديد للفلسفة**» (١٩٤٢) [٨] من أهم ما كتب فى الموضوع . وفى هذا الكتاب تعزو الأستاذة لانجر إلى **كاسيرر** فضل التنبيه إلى مفهوم التعبير الرمزى ، وتعتبر أن هذا المفهوم يقدم مفتاحا جديدا للفلسفة يمكن من خلاله تفسير جميع الأسئلة والمشكلات الكبرى فى عصرنا . وهى تقول إن ينابيع الفكر الفلسفى قد جفت فى عصرنا ولذلك فإن مبدأ **التحول** الرمزى Symbolic Transformation يمثل منبعا جديدا أو قوة دافعة تمدنا بمشكلات ودوافع جديدة . كما أن الأنشطة الفكرية والاتجاهات الفكرية المختلفة فى عصرنا مثل المنطق الرمزى وعلم النفس الفرويدى وغيرها كلها تكشف بطريقتها الخاصة عن أهمية الرمز وأهمية القدرة على صنعه .

وتتفق **سوزان لانجر مع كاسيرر** فى اعتبار الأسطورة «**المرحلة البدائية من الفكر الميتافيزيقى وأول تجسيد للأفكار الكلية العامة**» (مفتاح جديد ، ص ٢٠١) . وعندما تم للإنسان تطوير اللغة المعبرة اختفت المفاهيم الأسطورية وانتقلت الحضارة إلى مرحلة عقلانية . وتقول الأستاذة **لانجر** إنه قد يأتى اليوم الذى «**تستنفد فيه الأفكار وتستهلك ، وعندئذ سوف تكون هناك رؤيا ميثولوجية جديدة**» (ص ٢٤٥) [٩] .

ورغم أن الأستاذة **لانجر** تربط بين الشعر والفن عموما وبين التفكير بالأسطورة فهى ليست على استعداد لأن تعتبر الفن مرحلة طارئة فى التاريخ العقلى للإنسان . بل على العكس ، فالفن بالنسبة لها هو «**شكل رمزى جديد**» كما كانت الأسطورة شكلا رمزيا قديما . وعندها أن الفن قادر على الاستمرار «**جنبا إلى جنب مع الفلسفة والعلم وجميع الأنماط العليا من الفكر**» (ص ٢٠٢) [١٠]

وتتخذ الأستاذة **لانجر** فى كتابها **مفتاح جديد للفلسفة** من الموسيقى النموذج الرئيسى للتعبير الرمزى فى الفن فهى تقول إن الموسيقى هى «**أسطورة الحياة الباطنية لدى الإنسان ، وهى أسطورة مليئة بالحيوية والمعنى**»

وبالرغم من أن كلا من **كاسيرر ولانجر** يهتم اهتماما شديدا بعلاقة الشعر بالأسطورة ، وبالرغم من أن كليهما يعتمد على الأسطورة فى البرهنة على نظرية الشكل الرمزى . فهما حريصان كل الحرص على التمييز بين الاسطورة والشعر . فمثلا تقول الأستاذة لانجر :

«**الأسطورة والحكايات الشعبية والحواديت (التى تعتمد على الخوارق والجنيات) ليست أدبا فى حد ذاتها ، بل ليست أدبا على الاطلاق ، وإنما هى خيالات . وبوصفها خيالات فهى المادة الخام الطبيعية للفن**» .

وبعد **كاسيرر ولانجر** اقتحم عدد من نقاد عصرنا ـ خاصة فى أمريكا ـ بجرأة أكثر موضوع العلاقة بين الأسطورة والأدب ، على أساس أنه موضوع يقدم مفتاحا جديدا للنقد الأدبى . وهذه المجموعة الجديدة من النقاد هم من يطلق عليهم عادة «**نقاد الأسطورة**» ، وهم يميلون إلى علم النفس أكثر من الفلسفة (على عكس **كاسيرر ولانجر**) . وهم متأثرون أيضا تأثرا شديدا بالدراسات الأنثروبولوجيه التى تمت فى السنوات الخمس الأولى من القرن . وكان أشد ما أثر فيهم هو اكتشاف ـ أو إعادة اكتشاف ـ أن الأسطورة والطقوس والشعر هى أشكال من التعبير الإنسانى موجودة فى بدايات أية حضارة وأن ما يميز الإنسان عن باقى الكائنات هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير التى تنمو «**الحالة الانسانية**» فى ظلها وبتأثيرها .

وقد تأثر «**نقاد الأسطورة**» أيضا باكتشافات علم الأنثروبولوجيا خاصة ما يتصل منها بتأكيد أنه فى داخل كل منا يقبع الإنسان البدائى ، وأن مواطن القرن العشرين الذى يقود سيارته صباح كل يوم ويعقد الصفقات بالتليفون ويستعد للنوم بمشاهدة التليفزيون أو الاستماع إلى الموسيقى الصادرة من أجهزة الكترونية شديدة التعقيد ـ هذا الإنسان المعاصر يعيد كل ليلة فى أحلامه أثناء النوم خلق الرموز البدائية للأسطورة القديمة . وبهذا المعنى تبدو الأسطورة هى الملاذ الوحيد أمام الشعر لكى يدافع عن وجوده أمام العلم .

وتقدم الأسطورة أيضا وسيلة جديدة لدراسة قوانين الإبداع . ويعطى النقاد الذين يحاولون ان يجدوا فى الاسطورة مفتاحا لفهم عملية الابداع الفنى أهمية كبيرة للخصائص التى يشترك فيها الشعر مع الحلم : فالشعر يشبه الحلم فى نواح عديدة . من أهمها «**التكثيف**» (مزج عدد من الصور الفنية فى صور واحدة) «**والإجلال**» (تحميل عنصر يبدو غير هام المعنى العام فى القصيدة) و «**التضمين**» (تركيز معان متعددة مختلفة عن بعضها البعض تمام الاختلاف فى نفس العنصر حتى يحمل أكثر من معنى) .

وفى كلٍّ من الشعر والحلم يتم فى كثير من الأحيان تجاوز العلاقات المنطقية من خلال توازى الصور .

° ° °

ويعتبر **نورثورب فراى** من أهم نقاد الأسطورة أو النقاد الذين يستخدمون الميثولوجيا كأسلوب جديد فى دراسة الأدب. وهو يعتبر أن اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والشعر يحقق إمكانية تحويل النقد الأدبى إلى علم حقيق. وتقوم نظرية فراى على أن الرموز البدائية تمثل حجر الزاوية فى القصيدة. وهو يؤمن بأن التاريخ الأدبى بشكله **«التام»** – على حد تعبيره – يتحرك من نقطة البدائية إلى نقطة أكثر تحضرا حتى يصل إلى قمة الحضارة. وبالتالى فالأدب عبارة عن **«تراكم مجموعة بسيطة من الصيغ والأنماط التى يمكن دراستها فى حضارة بدائية»** وفى ظل هذه النظرية يصبح البحث عن الرموز البدائية فى الشعر نوعاً من **«الأنثروبولوجيا الأدبية تهتم بالبحث فى كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التى نشأت قبل ظهوره مثل الطقوس والأساطير والحكايات الشعبية»**.

ومن نقاد الاسطورة أيضا ريتشارد تشيز Richard Chase الذى كتب كتابا هاما فى الموضوع بعنوان **«البحث عن الأسطورة»** **(١٩٤٩)**. وتقوم دراسة تشيز على أن الشعر والأسطورة يلبى كلاهما نفس الاحتياجات الإنسانية ويتمثل فيهما نفس نوع البناء الرمزى كما أن كليهما ينجح فى تحميل التجربة بنفس نوع الرهبة والدهشة السحرية فيؤدى كلاهما نفس الوظيفة فى التطهير.

ويختلف تشيز اختلافا تاما مع القائلين بأن الاسطورة هى – فى الأصل – نوع من أنواع العقيدة. وفى هذا يصطدم تشيز بآراء فلاسفة الشكل الرمزى مثل كاسيرر ولانجر اللذين يؤكدان أن العقيدة جزء من الخيال الأسطورى. أما «**تشيز**» فيقول إنه لا توجد أية علاقة بين العقيدة والشعر **(والأسطورة)**.

٭٭٭

وقد أدى هذا المنظور الجديد للأدب من خلال الأسطورة إلى عودة الاهتمام «بالرسالة» التى يفصح عنها العمل الأدبى وبدراسة شخصية الأديب لإلقاء الضوء على عمله الأدبى. فالناقد ليزلى فيدلر Leslie Fiedler مثلا يختلف اختلافا شديدا مع اتجاهات النقد الحديث، تلك الاتجاهات التى تركز على موضوعية الفن وعدم تعبيره عن شخصية الفنان، مما يؤدى إلى التركيز على تحليل القصيدة فى ذاتها، دون النظر إلى الخلفيات التى أدت إلى كتابتها. **وفيدلر**، على عكس أصحاب هذه الاتجاهات، يؤكد أهمية دراسة شخصية الشاعر والخلفية الفكرية التى تدخل فى صنع القصيدة بكل ما يتصل بذلك من رموز بدائية تدخل فى مجال الأساطير. وهو يؤمن بأن أية قصيدة عظيمة لابد أن تدخل فى نسيجها عناصر من الأسطورة والرموز البدائية» ولذلك لا يمكن دراستها فى ذاتها بمعزل عن البحث فى هذه المصادر.

وفى نفس الوقت فإن الناقد لابد أن يدرس كيفية استجابة الشاعر للرمز البدائى وكيف عبر عنه من وجهة نظره أو طبعه بطابعه الشخصى، مما يترتب عليه ضرورة دراسة شخصية الشاعر نفسه وليس القصيدة فقط. وهو يقول ان الشاعر قادر على أن يأخذنا فى رحلة **«إلى جوهر عقله الباطن حيث يتحد معنا جميعا فى حضرة آلهتنا القديمة وأبطال الحواديت الذين نعتقد أننا لم نعد نصدق فى وجودهم»**

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه بعد استعراض هذه المجموعة من الأراء:

هل استطاع نقاد الأسطورة فعلا أن يجدوا مفتاحا جديدا لتحليل الأعمال الأدبية. من الواضح أن هناك تناقضات كثيرة فى منهج المساواة بين الشعر والأسطورة والحلم، كما أن هناك خلافات جذرية بين أصحاب هذا الأسلوب نفسه فنورثورب فراى مثلا يصر على استقلال القصيدة عن شخصية الشاعر، وتشيز يعتبر القصيدة مجرد تعبير عن نفسية الشاعر. ولا يكفى – كمنهج نقدى لتحليل القصيدة أن يقول الناقد – مثلا – إن القصيدة (ا) تستخدم الأسطورة (س) بشكل فنى جميل بينما القصيدة (ب) تستخدم نفس الأسطورة (ج) أو أن الأسطورة (س) متعددة الدلالات والمعانى وبالتالى فهى اذا استخدمت قد تصنع قصيدة عظيمة.

أما على الطبيعة التحليلية فأمامنا مثلا منهج الأستاذة **مود بودكين** فى كتابها الشهير «**أنماط بدائية فى الشعر**» وفيه تقول إن الأنماط البدائية فى الشعر هى الصور البدائية التى تتكرر فى الشعر القديم والحديث معا مثل صور الكهف الغامض أو الهائم على وجهه مطارد¹ بالشعور بالذنب أو صورة النبع أو حبة القمح المدفونة إلى آخر هذه الصور. وفى تحليلها للقصائد على أساس من هذا المنهج نجد الاستاذة بودكين تقارن بين الرموز فى القصيدة والرموز كما ترد فى الحياة القبلية البدائية وتطبق اكتشافات علم النفس وعلم الأديان المقارن لإثبات هذه المقارنة. **والجهد الذى قامت به الأستاذة بودكين جهد علمى ضخم بلا شك يستفيد من الكثير من مصادر المعرفة، ولكن يظل السؤال قائما – هل يقوم هذا الجهد أسلوبا ثوريا فى النقد الأدبى؟ إن نقاد الأسطورة – فى مدخلهم الجديد هذا – يحاولون أن يربطوا: الأدب بالأعماق السحيقة للنفس البشرية الضاربة بجذورها فى الرموز التى خلقها الإنسان البدائى من خلال الأساطير والطقوس.. ولكن الثابت – حتى الآن – أنهم يتباعدون عن المجال المحدد للنقد الأدبى كوسيلة لتحليل وتقييم الأعمال الابداعية ويقتربون أكثر من الفلسفة تارةً وعلم النفس والأنثروبولوجيا وغيرها تارة أخرى. ولكن تظل محاولتهم لفهم الأدب قديمه وحديثه من خلال الأسطورة والأشكال الرمزية مثيرة ومفيدة فى فهم الإنسان عموما وليس العمل الأدبى وحده.**

● هوامش

١ – علم النفس والدين – نيو هاش ١٩٣٨ ص ٤٥
٢ – أنماط بدائية فى الشعر ص ٧٣
٣ – الانسان الحديث فى البحث عن الروح ص ١٥.
٤ – علم النفس والدين ص ٣١
٥ – الانسان الحديث فى البحث عن روح ص ١٨٢
٦ – اللغة والأسطورة ص ٥٨
٧ – الرمزية والأدب الأمريكى.
٨ – مفتاح جديد للفلسفة ص ٢٠١
٩ – نفس المرجع ص ٢٤٥
١٠ – نفس المرجع ص ٢٠٢

مقاربنا

المنهج الأسطورى

فريال جبورى غزول

السموات سراويل ، يتفتقن عن خاصرة النهر الحى !

محمد عفيفى مطر

«وتوضأت بماء الخلق ...»

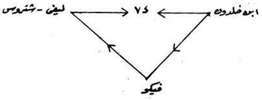
مظفر النواب

يبقى المجاز الأسطورى نابضاً متدفقاً فى شعرنا المعاصر وإن ابتعد تفكيرنا أحياناً عن الأساطير . ونستعيد هنا تساؤل ماركس الذى يثير قضية استمرار تذوق الأسطورة فى عصر التكنولوجيا الصناعية الذى يختلف جذرياً ـ بحكم بنيته الاقتصادية والاجتماعية ـ عن المجتمع القديم الذى أبدع لنا هذه الأساطير[١] . والحقيقة أننا لو راجعنا الواقع الثقافى المعاصر لرأينا أن الأسطورة مازالت تلعب دوراً مهماً فى هذا الفكر ، وأن المناظرة حول ماهيتها مازالت قائمة . لقد استخدم ألبيركامو مثلاً أسطورة سيزيف للتعبير عن فلسفته الوجودية[٢] كما استخدم فرويد أسطورة أوديب عنواناً لظاهرة نفسية وفى كتابه «ما فوق مبدأ اللذة» استعان بأسطورة إغريقية عن أصل العشق[٣] (ذكرها أفلاطون على لسان أرسطوفان فى كتابه «المأدبة») . إن الأدب المعاصر من كوكتو وجويس إلى إليوت والسياب لا يخلو من توظيف واعٍ للأساطير . فالحداثة على الرغم من نزعتها «العلمية» مازالت تقف منبهرة أمام الأسطورة وتسترجعها كلما سنحت الفرصة .

لقد توقف مفكران كبيران هما جامبتيستا فيكو وكلود ليفى ـ شتروس أمام الأسطورة وقفة تأمل وبحث ، وطلعا بمنهجين أسطوريين هامين نحاول أن نقارن بينهما فى دراستنا هذه ونبين ما فيهما من توافق وتباين . وكل منهج يتضمن مفهوما معيناً لموضوعه فالمنهج أكثر من قالب ينقل ، لأنه يفترض منظوراً محدداً نحو مادته . ونحن نحاول أن نتوصل إلى منظورى فيكو وليفى ـ شتروس نحو الأسطورة عبر ما كتباه . وهما يتميزان بأساليب إنشائية معقدة ومصطلحات فنية خاصة . فنثر فيكو أستاذ البلاغة اللاتينية مغرق فى تعبيرات غريبة وكنايات مشحونة بدلالات مهجورة ، أما ليفى ـ شتروس فقد ادعى البعض أن نجاحه يكمن فى إنشائه ، وأنه ينتمى أسلوبياً إلى المدرسة الرمزية[٤] . وسنجرد أعمال هذين المفكرين من التلاعب اللفظى والحذلقة الإنشائية للتوصل إلى منهجيتهما وموقفهما من الأسطورة .

ونود قبل الدخول فى صلب الموضوع أن نقترح كتابين عن الأسطورة أحدهما بالعربية بعنوان «**الأسطورة**»[٥] . والآخر بالإنجليزية بنفس العنوان ، ويشمل الأخير قائمة بالمراجع الهامة[٦] وهما أحدث مدخلين

لهذا الموضوع . كما اننا نرى أهمية مقابلة منهجية فيكو وليفي – شتروس بموقف ابن خلدون من الأسطورة ، وذلك لأنهم يمثلون ثلاثيا يتقابل فيه ابن خلدون بليفي – شتروس ويتوسط فيكو بينهما . ومن الطريف أنه الوسيط جغرافياً وتاريخياً ومنهجياً كما يبين المثلث والجدول التاليان :



المفكر	الموطن	القرن	المؤلف الرئيسي	الغاية	الجنس الأدبي
ابن خلدون	تونس	١٤	كتاب العبر	قواعد الفعل الانسانى الجماعى	التاريخ
فيكو	ايطاليا	١٧ ــ ١٨	العلم الجديد	قواعد الفعل والفكر الانسانى الجماعى	التاريخ والاسطورة
ليفي شتروس	فرنسا	٢٠	الميثولوجيات	قواعد الفكر الانسانى الجماعى	الأسطورة

إن موقف ابن خلدون من الأسطورة واضح ، ففى فصل من مقدمته بعنوان «فى فضل علم التاريخ وتحقيق مذاهبه» يدعو ابن خلدون إلى التخلص من المغالطات والتهويلات والخرافات التى قد يحسبها البعض خبراً يمكن إدراجه فى علم التاريخ ، فهو يرفض **هذه الزيادات ويدعو إلى تمحيص الأخبار** التى قد يصاحبها انحراف ، أو تشيع ، أو غفلة ، ويقول : «**ولا يلتفت إلى خرافات العامة منهم**»[٧] . ويرجع ابن خلدون هذه المزايدات والإضافات على التاريخ إلى أنها نزعة فى الإنسان «**وما ذلك إلا لولوع النفس بالغرائب وسهولة التجاوز على اللسان**»[٨] وابن خلدون يرفض كل خبر واهٍ موضوع فيقول : «**فلا تثقنّ بما يلقى إليك من ذلك وتأمل الأخبار واعرضها على القوانين الصحيحة يقع لك تمحيصها بأحسن وجه والله الهادى إلى الصواب**»[٩] . ويذكر ابن خلدون ما يتناقله بعض المفسرين فى تفسير سورة الفجر عن إرم ذات العماد كمدينة ذات أساطين وما يلحقونه بها من رواية مطولة ، واصفين عظمتها وقصورها الذهبية وأساطينها الزبرجدية ويرجع هذا التفسير لالتباس فى لفظة ذات العماد :

«**وبعضهم يقول إنها دمشق بناءً على أن قوم عاد ملكوها وقد ينتهى الهذيان ببعضهم إلى أنها غائبة وإنما يعثر عليها أهل الرياضة والسحر ، مزاعم كلها أشبه بالخرافات . والذى حمل المفسرين على ذلك ما اقتضته صناعة الإعراب فى لفظة ذات العماد أنها صفة إرم وحملوا العماد على الأساطين فتعين أن يكون بناءً ورشح لهم ذلك قراءة ابن الزبير عاد إرم على الإضافة من غير تنوين**»[١٠] .

ويفسر ابن خلدون أحاديث ما يسميه بالخرافة المستحيلة إلى أن المرادمنه هو التهويل وليس الحقيقة وهو يرفض أى خبر لا يقبله العقل حرفيًا أو تأويلاً :

«**ولقد عدّ أهل النظر من المطاعن فى الخبر استحالة مدلول اللفظ وتأويله بما لا يقبله العقل**»[١١] .

ونكتشف عند قراءة المقدمة أن ابن خلدون لا يكلف نفسه عناء تأويل الأحاديث الخرافية ، وإنما يكتفى بقواعد عقلانية ، تميز بين الأسطورى والتاريخى ، أو بين الخرافة والخبر ، لأن اهتمامه ينصب على تنقية التاريخ وتطهير أخباره من الشوائب التى تلحق به ، والتى يمكن ردها إلى الضعف الإنسانى .

(أ) ڤيكو

إن كتاب ڤيكو : «**العلم الجديد**» ؛ (**١٧٢٥**)[١٢] . يكاد يكون حدثاً تاريخيًا لأنه يحتوى فى ثناياه على مقولات لم يتوصل إليها المفكرون إلا بعده بأجيال ، كما أن صاحبه الذى قضى حياته فى نابولى كان منعزلا عن التيارات الأوربية الفكرية ، وبهذا تكون ريادته نابعة من تأمل فردى وبحث شخصى لا مثيل لهما فى تاريخ الفكر الأوربى ، إلا أنه بتعرضه للاجتماع الإنسانى ومحاولته استقراء قواعده ومنهجه الذى يجمع بين الإمبريقية والتاريخ والفلسفة بالإضافة إلى توارد فقرات فى كتابه مماثلة لما جاء فى مقدمة ابن خلدون يجعلنا نعتقد أنه قد اطلع بشكل قد لا يكون مباشراً على فكر ابن خلدون كما ألمح إلى ذلك صبرى حافظ فى العدد السابق من «**فصول**»[١٣] .

ويمكن أن نلخص عطاء فيكو الفكرى بأنه ربط بين الجمال والتاريخ وبين الأشكال الأدبية والمجتمع ، وأنشأ ما سماه أورباخ بالتاريخية الجمالية Aesthetic Historism . وقد يصعب علينا اليوم أن ندرك قيمة هذا العطاء ، لأننا نؤمن إيمانا عميقاً بأن القيم الجمالية مرتبطة بحقبات تاريخية

أو بثقافات مختلفة ، ولكن الوضع كان مغايرا فى زمن ڤيكو فالحربه الكلاسية وإحياؤها فى عصر النهضة قد أدى إلى اعتبار قيم الجمال قيماً ثابتة لا تتغير ، وهذا بدوره خلق نوعاً من الدوجماتية . ثم كانت بدايات الحركة الرومانسية فى نهاية القرن الثامن عشر فى ألمانيا وتغيرت المعايير فصار الفولكلور مصدر العبقرية الإبداعية وقد سبق ڤيكو الرومانسية إلى ذلك المنظور إلاّ أنه اختلف معها فى مفهومه للخيال . فقد رأى ڤيكو أن الخيال هو إرادة تشكيل وليس تحرراً كما ادعى الرومانسيون .(١٤)

وربما كان هذا مدخلاً لفهم الاهتمام الذى يلاقيه فيكو ـ هذه الأيام ـ فهو يجمع بين موقف الرومانسيين الرافض وبين فلسفة نيتشه (الإرادة) والفكر البنيوى (التشكيل) كما أنه سبق ماركس فى التركيز على دور الإنسان وصراع الطبقات فى صنع التاريخ ، هذا بالاضافة إلى أن أسلوبه معقد ومضطرب مما يسمح بقراءات متعددة .

(وأهم ما قام به ڤيكو هو الفصل بين الطبيعة والثقافة ، اى بين الكون والانسان أو ما سماه بعالم الطبيعة il mondo della natura وعالم الأمم il mondo delle nazioni فهو يميز بين عالم من خلق الله (عالم الطبيعة) وعالم من صنع الإنسان (عالم الأمم) وعند ڤيكو قناعة بأن الإدراك متعلق بالخلق ، وأن الإنسان لا يفهم إلا ما كان من صنعه ، وعليه يصبح عالم الأمم مدركا ويستعصى الكون على فهم الإنسان . وعالم الأمم هو تاريخ البشرية إلا أن ڤيكو استثنى بعض الملل من هذا التاريخ الإنسانى . ونرجح أن سبب ذلك يعود إلى تحفظ من ڤيكو ومراعاة منه للسلطة الكنسية التى كانت تقول بخضوع التاريخ للارادة الإلهية .

وبما أن التاريخ من صنع الإنسان ، وهو حصيلة أفعاله ـ كما يقول ڤيكو ـ فبوسع الإنسان أن يفهم هذا التاريخ أو يسترجعه ويتذكره حتى يتوصل إلى معرفته ومعرفة أسسه وقواعده . وكتاب **العلم الجديد** محاولة طموحة ومشروع دقيق لاستعادة هذا الماضى الغائب فى ثنايا الذاكرة الإنسانية . فكما كان ابن خلدون يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع الإنسانى بعد غربلة الروايات التاريخية والتخلص من الإضافات والانحرافات والشوائب ليتوصل إلى مادة نقية يصح التعامل معها فإن ڤيكو يبحث عن قواعد التاريخ والاجتماع الإنسانى بعد استرجاع ما ضاع أو انقرض ليتوصل إلى مادة مكتملة تصلح للاستقراء . ويمكننا تلخيص اتجاهيهما بأن ابن خلدون يسعى إلى التجميع والتطهير وڤيكو إلى التجميع والتكميل قبل البدء بالتفسير ، وكل منهما بطريقته الخاصة يبحث عن الأصول . وقد أدان ابن خلدون الأساطير والخرافات لأنه رأى فيها تزييفاً للواقع وتعطيلاً للحقيقة . أما ڤيكو فقد رأى فى الأسطورة حقيقة مستترة وتاريخاً مغلقاً كرسّ حياته لاستكشافه .

ومما لاجدل فيه أن ڤيكو قد تعامل مع التاريخ عبر مجاز إنسانى فهو يرى المراحل التاريخية بصورة نمو عضوى ـ كما فعل ابن خلدون مرة قبله ـ وهو كثيرا ما يتحدث عن المرحلة الأولى من تاريخ البشرية وكأنها مرحلة الطفولة . وقد طبق ڤيكو ثلاث قواعد عند تقصى ماضى البشرية الغابر وطفولته البدائية .

• الرجوع إلى التاريخ القديم وأوائل الوثائق التاريخية والملاحم الشفوية بما فى ذلك المصرية والأشورية والإغريقية وغيرها .

• التنقيب عن المعنى الإيتمولوجى المهجور فى الكلمات للرجوع إلى أصلها أى كما كانت تستعمل سابقاً .

• الاستعانة بتصرف الأطفال وطريقتهم فى التفاعل مع عالمهم الخارجى للتعرف على مرحلة الطفولة البشرية .

ولابد أن نشير قبل الدخول فى مراحل ڤيكو التاريخية إلى أن كتابه «**العلم الجديد**» لا يخلو من تناقض وإطناب وتكرار ، فمثلا يعرّف ڤيكو المرحلة الأولى من تاريخ البشرية بأنها مرحلة تستخدم لغة صامتة ثم يشير فى سياق آخر إلى أمور تفترض وجود عناصر من اللغة المنطوقة ـ كما أن المرحلة الأولى والثانية كثيرا ما تختلطان فى ذهنه وهما ترتبطان بالمرحلة الشعرية من الفكر الإنسانى .

ويربط ڤيكو بين المراحل التاريخية والأساليب اللغوية ، فلكل مرحلة لغتها المميزة فى التعبير (**وسأكتفى بالإشارة إلى رقم الفقرات من كتاب «العلم الجديد» التى استقيت منها معلوماتى**) . يرى ڤيكو أن هناك ثلاث مراحل فى تاريخ البشرية تتكرر بشكل دورى .

المرحلة الأولى ويسميها مجازاً بعصر الآلهة حيث كان البشر يعاشرون «الآلهة» ويحتكمون عندهم ويعتمدون على الإلهام الإلهى فى تصريف أمورهم . وأقول إن تسمية ڤيكو مجازية لأنه يقول فى سياق آخر إن هذه الآلهة من إبداع الفكر الإنسانى البدائى . ويتميز هذا العصر بلغة صامتة تعتمد على الإشارات أو تلوح بأشياء مادية لها علاقة تواطؤية وطبيعية ومباشرة بالأفكار المقصودة . وڤيكو يسمى هذه اللغة التى يطغى عليها الصمت باللغة المقدسة ، أو اللغة السرية ، لأن فيها تواصلاً صامتاً ، ويرى أنها تناسب الطقوس الدينية حيث تكون الممارسة أهم من المناقشة . وتكون الكتابة فى هذه المرحلة هيروغليفية ، أى صورية مقدسة ، كما يربط ڤيكو بين المرحلة التاريخية ومؤسسات العصر ونوع حكومته وشريعته ، فيرى أن التصوف الدينى يسود عصر الآلهة وفيه يكون الشعراء الدينيون حكماء العصر ، يفسرون غموض «الوحى» وإبهامه .

المرحلة الثانية أو عصر الأبطال حيث حكم فيه بشر متميزون عن البقية فى مؤسسات أرستقراطية ، وفيه تكون اللغة مزيجاً من الإشارات والكلمات المنطوقة ، وفيه تستخدم الرموز والصور والتشبيه ويمكن إطلاق الرمزية على لغة هذا العصر المكتوبة ويتسم هذا العصر بالشرع «البطولى» حيث تفسر الشريعة تفسيراً حرفياً .

المرحلة الثالثة أو عصر البشر حيث توصل الناس إلى الاقتناع بمساواتهم وأصبحت مؤسساتهم شعبية . وهذا العصر يتميز بكلمات متواضع ومتفق عليها ، ويتحكم فيها البشر تحكماً مطلقاً . وتستخدم هذه اللغة فى سن القوانين ، وفيها تكون اللغة المكتوبة أبجدية ، وتستخدم لأغراض عملية وعادية . وفى هذه المرحلة تتم المساواة بين البشر ويتوصل الناس إلى قوانين عامة تسير حياتهم .

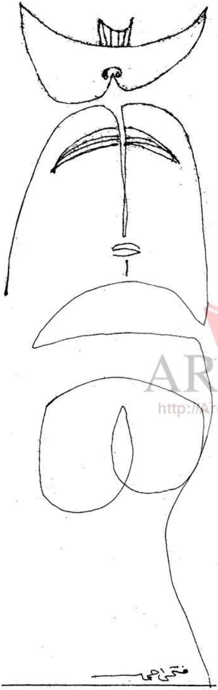
١ ـ الأسطورة

لقد ركز ڤيكو دراسته على المرحلتين الأوليين حيث تميزت اللغة بطاقة شعرية فقدتها فى المرحلة الأخيرة ، ويذكرنا هذا الكلام بالتمييز الذى يقوم به البنيويون ، وبصورة خاصة **ياكوبسن وريفاتير** ، بين استعمال اللغة فى الكلام العادى وبين استعمالها لغرض أدبى ، **ذلك أن ڤيكو يرى أن البشر فى عصورهم الأولى ـ كانوا شعراء بالضرورة وتكلموا بصور شعرية ، مما يصعب فهمه فى الوقت الحاضر ، لأن الإنسانية المتحضرة قد فقدت هذه القدرة . ولكن الإنسان فى عصر الآلهة والأبطال كان يشخّص الأشياء ويحيى الجماد ويجسد الآلهة ، وهذه الشخصيات الآلهية والبطولية والحيوانات والوحوش الخرافية كانت تشكل أساطير حقيقية يؤمن بها صانعها الإنسان البدائى ولا يفسرها مجازياً ، فقد كانت أحادية المعنى فى نظره (فقرة ٣٤)** .

ويرى ڤيكو أن الأساطير والخرافات لا تبدع إلا بخيال قوى لا تقع عليه إلا عند ناس يتسمون بضعف فكرهم المنطقى . ولو تأملنا ملياً ما يقول ڤيكو وجدنا أنه يربط بين الأسطورة والخيال الشعرى من جهة ، وبين الخيال الشعرى وفقر اللغة التعبيرى من جهة أخرى ؛ فهو يرى أن الخيال الشعرى تعويض لعدم قدرة اللغة على التجريد الفلسفى فى عصر الأبطال وما قبله ، وكما يقول كروتشه فإن نظرية ڤيكو عن الأسطورة مرتبطة بنظريته عن الشعر ، بشكل يجعل من الصعب التحدث عن أحدهما بدون التطرق إلى الآخر.[١٥]

بعد أن شرح ڤيكو المراحل الثلاث بسماتها ولغاتها وشرائعها المتباينة رجع إلى الأصل الذى حثّ الإنسان على التخيل الشعرى المرتبط فى ذهن ڤيكو بالأسطورة . فهو يرى أن التخيل يبدأ بالجهل وعدم المعرفة الذى يستدعى الدهشة والفضول ، وعندما لا يقدر الإنسان على فهم الأشياء والظواهر فهو يسقط عليها صفاته ، لأنه يجعل من نفسه مرجعاً عند غياب العلة ـ كما يقول ڤيكو ـ وهكذا يبدأ التشخيص والتجسيد . فالأسطورة تعتمد على الخيال الشعرى وهو ليس أكثر من إسقاط إنسانى والسرد الأسطورى ليس أكثر من تاريخ شعرى .

ويرى ڤيكو أن الأسطورة الأولى التى أبدعها الشعراء الدينيون هى أعظم الأساطير إطلاقاً ، وهى أسطورة الإله الملك وأب البشر والآلهة ، عندما رشق العالم بالبرق والصاعقة ، وهى صورة مريعة ومؤثرة إلى درجة أن الذين أبدعوها آمنوا بها وقدسوها . لقد فسرّ الرجال البدائيون الذين كانوا يتكلمون بالإشارات البروق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف Jove» ولهذا ـ يستطرد ڤيكو ـ نجد أن الكلمة التى تعنى «إشارة Nuo» قد أصبحت تعنى «إرادة numen» أو بالتحديد الإرادة الإلهية (فقرة ٣٧٩)



وهذا مثل من أمثلة إيتمولوجية كثيرة يستعين بها ڤيكو لإثبات تفسيره . لقد تصور الإنسان البدائى أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات ، وأن الظواهر الطبيعية هى لغة الإله الخاصة ، وهذه اللغة يمكن فهمها من خلال التكهن الذى سمى بالدين أو الثيولوجيا عند اليونان . وقد اكتسب هذا الإله صفتى الأحسن أو الأقوى ، والأعظم لكبر جسده المتمثل فى السماء . وقد لقب بالمخلص عندما خلّص الإنسانية من الهلاك بالبرق . وهكذا تراكمت صفات الإله «جوف» ويضيف ڤيكو أن لكل الأمم إلهًا ـ أبا مما يدل على أنه جامع مشترك خيالى . وهنا يجدر بنا أن

نذكر أن الحقائق ـ عند ڤيكو ـ حقائق إنسانية . وكلما اتفقت جماعات مختلفة على شيء أو فعل معين ، فهذا دليل قاطع على حقيقة الشيء أو الفعل ، وڤيكو يرى أن هناك ثلاث حقائق جوهرية ـ أن كل البشر يشارك فى ممارسات ثلاث . الزواج والدين والدفن (فقرة ٣٦٠) . ويبدو أن العامل الرئيسى فى بداية الأديان (غير المنزلة) هو الخوف . خوف الإنسان من القوى الحاضرة وهو خوف داخلى أكثر منه خوفاً من الآخرين . وترتبط بداية هذه الأديان بالتكهن ، وتعقبها طقوس التضحية التى تقام لغرض التعرف على لغة الآلِه من علامات مبشرة أو منذرة . وهكذا كانت بدايات الشعر والأساطير التى جعلت من المادة روحاً ومن السماء البارقة إلّهاً . وهكذا كان الشعراء المسئولين الحقيقيين عن الأديان .

لقد فسر ڤيكو نشأة الأسطورة والشعر بإرجاعها إلى عامل حسى انفعالى ، ودفع الإنسان الجاهل إلى تجسيد وتشخيص الظواهر الطبيعية مسقطاً عليها إنسانيته . وهنا نتوقف مرة أخرى لنسجل تشابهاً آخر بين ڤيكو والتراث العربى حيث يمكن ربط كلمة الشعر بالشعور والأحاسيس والانفعالات ، مع العلم أن معنى «الشعر» Poesia, Poetry, Poésie مشتق من الأصل الاغريق الذى يعنى الخلق أو الصنع .

لقد اختلف ڤيكو فى تقييمه للأسطورة ـ كما سبق أن بينا ـ مع النظرية القائلة بأن الأسطورة تحريف للتاريخ وزخرفة إضافية ، زينت بها حوادث واقعية ، كما أشار ابن خلدون وكما قال كليريكوس Clericus وكان الأخير معروفاً عند ڤيكو . كما رفض ڤيكو تفسير الأسطورة على أنها حقيقة فلسفية مغلقة ومخبأة عمداً كما فسرها من قبله بيكن Bacon الذى قال بأن للأسطورة مستويين ، ظاهرى لاعقلانى وباطنى فلسفى . لقد اعترض ڤيكو على هذه الثنائية وقال بأحادية المعنى وأكد أن الأسطورة تاريخ بدائى يعتبره أصحابه حقيقة فيفسر لنا رمزياً بداية التعامل مع الظواهر الطبيعية ، أى أنها ـ أى الأسطورة البدائية ـ مصدر تاريخى عند التأويل .

٢ ـ الشعر

إن نظرية ڤيكو عن الأسطورة تتشابك بنظريته عن الشعر كما سبق أن أشرنا ـ ولكن يظل الشعر معرفة خيالية والاسطورة معرفة شبه خيالية عند ڤيكو ـ كما يقول كروتشه .

فالشعر عند ڤيكو ليس كمالاً وإنما عملية رئيسية فى الفكر الإنسانى ، فقبل أن يكون العقل مستعداً للفكر الفلسفى يكون قادراً على التفكير الخيالى ، أو الادراك عبر صور شعرية ، فالغموض يسبق الوضوح الفكرى ، وقبل أن يتكلم الإنسان يغنى ، وقبل أن يتحدث نثراً ينظم شعراً ، وقبل أن يستخدم المصطلح الفنى يستخدم الرمز . وفى رأى ڤيكو أن الشعر هو المقابل العكسى للميتافيزيقيا التى تحرر الإنسان من حسيته بينما يغمره الشعر بالحسيات . ويرجع ڤيكو استعمال الرمز إلى غرض إثراء اللغة . ومن الرمز يتطور المجاز وثنائية الدلالة فى عصر متأخر ، فيصبح البطل الأسطورى عوليس أكثر من بطل حكيم : يصبح شخصية ترمز إلى الحكمة ، كما يصبح أخيليس **Achilles** رمزاً للشجاعة .

ويتحدث ڤيكو ـ فى الجزء الثانى من الفصل الثانى من كتاب **العلم الجديد** ـ عن المنطق الشعرى وهو يبحث فيه عن العلاقات التى تحكم الخيال الشعرى . وقد عرّف ڤيكو هذا المنطق بنفسه على أنه **العلاقات التى تحكم المعنى** وقد قارن بين المنطق الشعرى والميتافيزيقيا وهى **العلاقات التى تحكم الوجود** ، وما يقصده ڤيكو بالمنطق الشعرى هو **الصور الشعرية التى تحقق المعنى** .(١٦)

يبدأ ڤيكو بحثه فى المنطق الشعرى باستعادة نظريته التطورية فى مراحل الفكر الإنسانى . وبأسلوب لا يخلو من التعسف التأويلى والانتقائية الذاتية يتوصل ڤيكو إلى فرض رؤيته . يوضح فيكو العلاقة بين ثلاثة مفاهيم هى : **اللوجوس logos والأمثولة fabula والأسطورة mythos فيقول إن الكلمات الثلاث متماثلة فى المعنى ، لو رجعنا إلى أصولها فكلمة المنطق** Logic المأخوذة من **لوجوس** كانت تعنى **أمثولة fabula** ،وهذه الأخيرة كانت تسمى **بالأسطورة** عند الاغريق ، وكلمة **الأسطورة mythos** هى الأصل الإيتمولوجى الذى اشتقت منه كلمة **الصمت باللاتينية mutus** ، ومن استقصاء أصل الكلمات بهذا الشكل يتوصل فيكو إلى أن اللغة كانت فى الأصل لغة صامتة ، أى أنه يربط بين المنطق أو النطق والصمت ، موثقاً بذلك نظريته التاريخية وبداياتها فى إشارات غير منطوقة ، كما أنه يستشهد بمؤلف جغرافى إغريقى هو سترابو (**٦٣ق .م ـ ٢٤**) الذى قال بأن لغة الإشارات سبقت لغة الكلام (**فقرة ٤٠١**) . ويرى فيكو أن هذا التطور من الصمت إلى النطق مناسباً لأن المرحلة الأولى من التاريخ الانسانى اتسمت بتدينها ، وفى الدين يكون التأمل أهم من التوصيل . لقد كانت نشأة الآلهة مرتبطة بالظواهر الطبيعية فكان هناك إله السماء وآلهة الأرض وإله البحر . ولكن عندما نمت قدرة الإنسان على التفكير التجريدى ضمد خياله ، وبذلك تضاءلت الآلهة المشخصة وأصبحت علامات مصغرة ، فصار إله السماء «**جوف**» على سبيل المثال صغيراً خفيفاً ، يحمله النسر بعد أن كان الأكبر والأعظم (فقرة ٤٠٢) .

يرى ڤيكو أن تطور الصور الشعرية إلى محسنات بديعية ينطوى على عملية جدلية إذ كانت الصور الشعرية فى الأصل ضرورية للفكر ، وكانت بمثابة المنطق الذى يحكم الفكر ، فلما تطور الفكر التجريدى استعاض الإنسان عن هذه الصور الشعرية بالمقولات الفلسفية ، وأصبح فى غنى عن استعمالها لغرض التفكير ، فصارت فى عداد المحسنات وهذا ما نستنتجه من قراءة دقيقة لفلسفة فيكو البلاغية . ويرى ڤيكو أن هناك تسلسلاً جدلياً فى الصور الشعرية أو البلاغية وأهمها وأولها الاستعارة (بمفهومها العام) وهى عملية إحياء الأشياء وإضفاء الديناميكية عليها . والاستعارة رمز يرجع أصله إلى الإنسان البدائى الذى حاول فى لحظة معينة من تاريخه ، وقبل استعداده للتفكير المجرد ، أن يعبّر عن همه وفضوله المعرفى بلغة الملموس والمحسوس والعينى . وبعد هذه الخطوة

الرائدة وفى لحظة لاحقة من تاريخه أدرك الإنسان البعد المجازى ، ومبدأ التشابه الذى تنطوى عليه الاستعارة ، حيث فقدت الصورة الشعرية ـ أو الأسطورة البدائية ـ أحادية دلالتها وحرفية معناها ، وأصبحت مجازاً وأمثولة .

ويقنعنا ڤيكو بجدلية التحولات من خلال عرض لمصطلحات فنية وتعبيرات مسكوكة تنطوى على مجاز عضوى وإنسانى ، حيث تصور أجزاء الأشياء بكلمات مستعارة من أعضاء الجسد البشرى .

وقد استبدلت بأمثلة ڤيكو المستقاة من اللغة الإيطالية أمثلة مناظرة من اللغة العربية ، فيقال فى اللغة : «**رأس القبيلة**» و «**أسنان المشط**» و «**عنق الزجاجة**» و «**قلب الموضوع**» و «**يد القدر**» ، **وكما قال المسعودى** «**بغداد سرة الأرض**» ؛ **أو المقولة الشعبية الدارجة** «**مصر أم الدنيا**» **وكذلك تنسب الأفعال الإنسانية إلى الطبيعة فيقال** . «**يثور البحر**» و «**تصفر الرياح**» و «**تهمس الأمواج**» ، وما شاكل ذلك . ويبدو لنا أن كتاب التحولات لأوفيد يدل على صحة ما يقوله ڤيكو حيث توجد الأساطير التى تفسر سردياً الاستعارة ، وذلك فى الأساطير التى تحكي أن أصل الأشجار والحيوانات كان إنسانياً ، وأكثر هذه الأساطير شيوعاً هى أسطورة «وردة النرجس» وأصلها الإنسانى [١٧]

ويقارن ڤيكو بين نوعين من الإدراك عبر الميتافيزيقيا العقلانية والميتافيزيقيا الخيالية . ويبدو لى من معايشة لغته أنه يعنى بهذين المصطلحين الفلسفة والشعر **ويقول إن الفلسفة تجعل الإنسان يلتحم مع العالم الخارجى من خلال إدراكه له . أما الشعر فيجعل الإنسان يلتحم بالعالم الخارجى من خلال جهله به ويستطرد ڤيكو ليرجح أن الالتحام الثانى (الشعرى) أصدق لأن الإنسان** يحوّل نفسه فيه إلى ظاهرة كونية **بينما ـ فى الحالة الاولى (الالتحام الفلسفى) ـ يستوعب الإنسان العالم الخارجى والظواهر الكونية بداخله (فقرة ٤٠٥)** ولعل ما يرمى إليه ڤيكو أن الالتحام الشعرى يمثل توسعاً وانفتاحاً بينما يمثل الالتحام الفلسفى استيعاباً وتقوقعاً .

ويضيف فيكو أن عملية التحول الاستعارى وإعطاء أسماء للأشياء فى العالم الخارجى قد أخذت منحيين : **الاستعارة الجزئية Synecdoche** (**ما يسمى أحيانا بالمجاز المرسل**) حيث يستعار الجزء للكل كأن نقول «اليد العاملة» **ونقصد العامل** ، والكناية **Metonymy** (حيث تكون الاستعارة على أساس الاتصال لا على أساس التطابق الجزئى) كأن نقول كلابهم لاتنبح كناية عن كرمهم ويرى فيكو أن هاتين الاستعارتين أقدم من غيرهما ، لأنهما يمثلان حالة من الخلط بين الجزء والكل والشئ وما يتصل به . أما الاستعارة بمعناها الخاص ، أى الاستعارة القياسية **Metaphor** ، التى تسمى أحيانا بالاستعارة فقط كما ورد فى ترجمة المصطلح فى «**معجم مصطلحات الأدب**» [١٨] **فهى** تمثل درجة أبعد فى التعقيد وأرفع فى التفكير التجريدى ذلك .لأن العلاقة فى الاستعارة بين المشبه والمشبه به تكون قائمة على أسس قياسية متناظرة وفى الاستعارة القياسية يميز الفكر بين الشكل والمادة وهو ما لا يقوم به فى الاستعارة الجزئية أو الكناية كقول الفلاح «حصدت كذا مرة منذ سفر أخى» وهو يقصد أن كذا سنة قد مرت منذ سفر أخيه فهو لا يتصور السنة إلا من خلال حصاده ولا يمكنه أن يفصل بين المفهومين مع أن السنة تمر سواء حصد الفلاح أم لم يحصد .

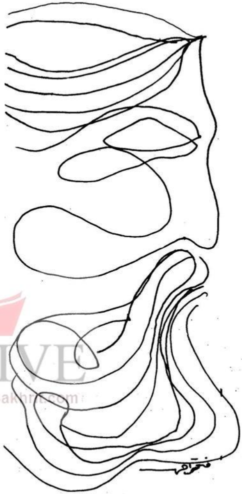
أما المفارقة Irony فيرى فيكو أنها تجئ لاحقة ، لأنها لا يمكن أن تنشأ إلا عند التأمل على مستويين أى فى مرحلة متأخرة نسبياً فى الفكر الإنسانى ، وهى تجمع بين الصدق والتمويه وبين الأمانة والتزييف . وبما أن المرحلة الأولى من التاريخ الإنسانى مناظرة للطفولة فمن المستبعد أن يكون الإنسان فى طفولته قد مارس غير البساطة والصدق كما يفعل الأطفال (فقرة ٤٠٨) .

ويشير فيكو إلى أن الصور الشعرية وأشكال الاستعارة لم تكن من اختراع الشعراء المتحذلقين بل من إبداع الإنسان البدائى . وهكذا يسبق الشعر النثر ، ففى البدء كانت الاستعارة أما التحولات الأسطورية والكائنات الخرافية فلابد منها ـ على حد قول ڤيكو ـ لأنها ضرورة من ضرورات الطبيعة الإنسانية فى أول مراحل تكوينها ، عندما لا تقدر هذه الطبيعة أن تجرد الشكل عن الموضوع فتوحد بين الإنسان والحيوان ,أو الإنسان والإله

٣ ـ أصل اللغة

يقول فيكو إنه لا يمكن الفصل تاريخياً بين الكتابة والكلام لأنهما نشآ كتوأمين . وقد تكون الكتابة التوأم الأسبق لأنها نشأت عندما كانت اللغة صامتة ، وحيث كان يفكر الإنسان عبر صور شعرية مبدعا الأساطير ، مستخدماً الكتابة الصورية أو الهيروغليفية . فبدايات اللغة كانت طبيعية وتواطؤية ، وكان الإنسان البدائى **يشير إلى ثلاث سنابل** (**أى الحصاد ثلاث مرات**) **ليقول ثلاث سنين** ، **فالعلاقة بين الوسيلة الاتصالية** (**السنابل**) **والزمن علاقة طبيعية أصلية وليست اعتباطية أو اتفاقية . ويدلل فيكو على وجود ثلاث لغات قديمة بالاستشهاد بنصوص مصرية قديمة وبفقرات من إلياذة هوميروس وأوديسته ويعزو ڤيكو تعدد اللغات البشرية إلى تعدد الثقافات والعادات ، فمع كل ثقافة قومية تنشأ لغة قومية** (**فقرة ٤٤٥**) .

لقد بدأ الكلام بالنطق . وكان النطق لغرض المحاكاة الصوتية التى مازال الأطفال يمارسونها للتعبير عن أنفسهم ، فلقد كان اسم الإله الأكبر «جوف» فى كل اللغات القديمة تقليداً ومحاكاة لصوت الرعد والبرق واشتعال النار الذى يسببه . أما الكلمات الإنسانية فتشكلت من أصوات التعجب والانفعال التى يطلقها الإنسان عند مكابدته أهواء أو مشاعر عنيفة.**وفى كل اللغات** تكون هذه الاصوات أحادية المقطع كما نقول «أخ» عند الالم أو اللذة . **ويرى فيكو أن الإنسان البدائى عندما سمع صوت الرعد المخيف تلفظ بمقطع ثم كرره ، ومن هذه الصرخة المنفعلة والمقاطع المتكررة والدهشة الأولى تشكل لقب الإله «جوف» أبى البشر والآلهة . كما أن الإنسان البدائى أضفى صفة الخلود على هذا المسمى الإلهى ليميزه عن ذاته (فقرة ٤٤٨)** . كما أن البشر فى حالة ذعرهم نادوا على آلهتهم ، مكررين أسماءهم ، مما أوجد شيئاً يشبه سجع الكهان .



ومن ترديد هذا السجع نشأت الإيقاعات المختلفة والتفعيلات الشعرية . أما الغناء فقد نشأ مع التغنى بالشعر . **والغناء فعل يندفع إليه الإنسان فى حالات الفرح أو الحزن الشديد (فقرة ٤٤٩) وهكذا نشأت هذه الأصوات الانفعالية معبرة عن حالات نفسية داخلية . وبعدها جاءت الضمائر التى تستخدم للمشاركة مع الآخرين وللاتصال . ثم تشكلت الحروف وهى كالضمائر تتسم بأحادية المقطع (فقرة ٤٥٠)** وأخيراً تم تشكيل الأسماء ، ويبرهن فيكو على قدم الأسماء بالنسبة إلى الأفعال ، لكون الجمل تبدأ بالاسم وليس الفعل (مما يؤكد لنا أن فيكو لم يكن مطلعاً على النحو العربى) .

وأخيراً توصل الإنسان ـ فى رؤية فيكو ـ إلى تشكيل الفعل ، كما نحصل عند الأطفال ، فهم يتكلمون مستخدمين الأسماء والحروف قبل الأفعال ، والأسماء كما يقول فيكو تثير الأفكار وتترك أثراً فى العقل . والحروف تحدد أو تعدل المعنى . أما الأفعال فتشير إلى الحركة وتدل على ترابط زمنى . وهذا ما يصعب فهمه حتى على الفلاسفة . ويستشهد فيكو ـ فى هذا السياق ـ بالقديس أوغسطين الذى قال :

«ما هو الزمن .. إننى أعرف ما هو على شريطة أن لا يسألنى أحد عنه . ولكن إن سألنى أحد وحاولت أن أرد عليه لاحترت»[١٩]

° ° °

ونرى من كل ما سبق أن منهج فيكو تطورى جدلى يسير من الأبسط إلى الأكثر تعقيداً ، ومن المقطع الواحد إلى تعدد المقاطع ، ومن الاسم إلى الفعل ، ومن أحادية المعنى إلى ثنائيته ، ومن الرمز إلى المجاز ، ومن الملموس إلى المجرد ، ومن الخلط إلى الوضوح .

ولكن ـ مع هذا التطور ـ يفقد الإنسان شيئاً هاماً ، يفقد الحسية والانفعالية والتواطؤية القائمة بين لغته وبين العالم الخارجى . ومع أن فيكو لا يستخدم تعبير الاغتراب إلا أن كل ما فى كتابه يشير إلى هذه الفكرة . وأساس هذا الاغتراب هو انفصام اللغة عما تشير اليه ، وفقدانها لعنصرها الخلاق . ولكن فيكو يؤثر كلمة النسيان على الفقدان ومن خلال بحثه يحاول أن يسترجع دفء المرحلة الأولى وخصوبتها .

ب ـ ليفى شتروس

كلود ليفى ـ شتروس غنى عن التعريف وخصوصاً على صفحات «**فصول**» فقد تناولته الأقلام بالنقد والتشريح وتناولت منهجيته بالعرض والتطبيق فى مقالات عديدة ونكتفى بالاشارة فى هذا المجال إلى كتاب **ادموند ليتش** عن ليفى ـ شتروس الذى يعتبر أحسن وأسهل مدخل إلى فكره[٢٠] .

ما المقابل الشتروسى لمراحل الفكر والتاريخ الإنسانى عند فيكو وما صحة الاتهامات التى تقول بلا تاريخية رؤيته ؟ إن ليفى ـ شتروس يرفض النظرية التطورية ومع هذا **فهو** يميز بين نوعين من الفكر : «**البدائى**» **و** «**المتحضر**» **وهو يصر على وضع هذين المصطلحين بين فواصل لأنه يستخدمها استخداماً خاصاً** ، وهو لا يقصد من وراء هذين التعبيرين أى ادعاءات عنصرية ، بل بالعكس يكن ليفى ـ شتروس أصدق الاحترام للفكر البدائى ويرى فى نفسه مفكراً بدائياً ، كما ذكر فى سيرته الذاتية المنشورة تحت عنوان **أحزان استوائية**[٢١] وربما كان أبلغ بحث له عن الفكر البدائى وسماته التى تجمع ما بين الفكر التجريدى والرمز العينى هو كتاب صدر فى أوائل الستينات بعنوان طريف ذى دلالتين مختلفتين يمكن ترجمته كما يلى «**الفكر المتوحش أو البنفسجة البرّية**» ، وفيه يرد ليفى ـ شتروس على اتهام جان ـ بول سارتر له باللاتاريخية .[٢٢] وهو يقصد طبعاً من وراء العنوان الثانى الدلالة على ازدواجية الفكر البدائى لكونه تجريديا ذهنيا (**كالدلالة الأولى لعنوان الكتاب**) وعينى ملموس كالدلالة الثانية (**البنفسجة**) . كما أن ليفى ـ شتروس قد فسر مفهومه للفكر البدائى والعقل المتحضر فى سلسلة محاضرات ألقاها من ديسمبر من

عام ١٩٧٧ ، وقد طبعت فى كتاب صغير بعد التعديل تحت عنوان **«الأسطورة والمعنى»**[٢٣] .

يميز ليفى شتروس بين البدائية والحضارية لا على أساس قيم ، أو مستوى معيشى ، بل على أساس الكتابة ، فالثقافة البدائية شفوية . والتمييز هنا مبنى على تكنولوجيا الفكر والتعبير . وليفى ــ شتروس يرفض منظور مالينوفسكى الذى يقول بفظاظة الفكر البدائى المرتبط بضروريات الحياة كتوفير الغذاء وارضاء الدافع الجنسى وغير ذلك . فنظرية مالينوفسكى التوظيفية تفسر الأساطير والمعتقدات على أساس ارتباطها الوظيفى بهذه الضروريات الأولية ، وهى توحى بأن الفكر البدائى أدنى من الفكر العصرى ، وهذا ما يرفضه ليفى ــ شتروس .

كما أنه يرفض ــ من ناحية أخرى ــ نظرية **ليفى ــ برول** عن الفكر البدائى تلك التى ترى هذا الفكر منطلقا فى دافع عاطفى وصوفى ويرى ليفى ــ شتروس أن الفكر البدائى كثيراً ما يكون غير وظيفى وعقلى . وقد أوضح ليفى ــ شتروس فى أعماله ــ وبصورة خاصة فى كتابيه «الطوطمية»[٢٤] و **«الفكر المتوحش» أن البدائى ــ على الرغم من تواجده فى محيط قاس وعلى الرغم من ظروف حياته الشاقة ــ قادر على رصد العالم رصداً عقلياً ، مستخدماً فى ذلك عمليات ذهنية معقدة** . ويوضح ليفى ــ شتروس ما يقصده بالعمليات الذهنية المذكورة ، فيقول إنها ليست فكراً علمياً ولكنها فكر شمولى يحاول تفهم هذا الكون ، ولكنه يختلف عن الفكر العلمى المعروف الذى يسير بالتدريج وبخطوات محسوبة فى تفسير ظواهر محدودة ، فالفكر البدائى يطمح إلى الكلية والشمولية ، ولكن هذا الطموح لا يتحقق إلا على صعيد الوهم ، والأسطورة تحقق للبدائى إطاراً يفهم فيه هذا العالم ، ولكنها لا تعطيه القدرة المادية للتحكم فيه كما يفعل العلم .[٢٥]

ويرى ليفى ــ شتروس أن الفكر البدائى أو الشفوى يتسم بمعرفة دقيقة للعالم الذى يحيط به ، وقد فقد العالم الحديث هذه المعرفة واستبدل بها معرفة من نوع آخر وهى معرفة نفعية . ويرى ليفى ــ شتروس أن كل ثقافة من الثقافات الإنسانية تتطور وتستخدم بعض الذخيرة من مستودع المعرفة ، فالبدائى قد طور ما يحتاج إليه ، وهكذا يفعل الإنسان المعاصر . إن العقل الإنسانى واحد فى كل مكان ، وفى مختلف الثقافات والحضارات ، ويعزو ليفى ــ شتروس التباين الثقافى إلى انعزال بعض الشعوب عن غيرها وإلى أن هذا الاختلاف غير مقصود ، إذ كان وليد الصدف والظروف على المدى الطويل .

يتضح لنا مما سبق أن التباين فى البنية الفكرية الإنسانية عند ليفى ــ شتروس ليس نتيجة عقل مختلف ، أدنى أو أرفع ، عاطفى أو عملى وإنما نتيجة تكيف جماعى واستمرارى للبيئة الطبيعية وأدوات الإنتاج . وأخيراً فإن ما يكسبه الفكر المعاصر يدفع له ثمناً ، فليس هناك تقدم بالمعنى الحقيقى ، وإنما هناك تغير مستمر ، فالإنسان المعاصر يقدر أن يتعامل مع الطبيعة ويتحكم فيها ، ولكنه يشعر بالبتر والانفصام عن هذه الطبيعة لعدم قدرته على الإيمان بأسطورة كونية .

١ ــ الأسطورة والعلم

مثلما ربط فيكو بين الأسطورة والشعر واللغة فقد ربط ليفى ــ شتروس بين الأسطورة والعلم والموسيقى . يرى ليفى ــ شتروس أن الفكر الأسطورى لم يتميز عن الفكر العلمى إلا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حيث سعت العلوم إلى تكوين حقلها المستقل ، فأدارت ظهرها لكل ما هو حسى مضطرب ، وركزت على عناصر العالم التى يمكن دراستها دراسة علمية ، أما الآن فقد بدأ العلم يواجه الواقع الحسى ويحاول تفسيره . ويأخذ ليفى ــ شتروس من عالم الروائح مثلاً . فقد كان العلم لا يتعامل مع الروائح لأنه يعتبرها موضوعاً ذاتيا أو ذوقيا خارج مداره ، أما الآن فقد توصل الكيميائيون إلى تحليل الروائح إلى عناصرها الكيميائية . وحتى المناظرات الفلسفية فقد توصل العلم إلى حل معضلتها . لقد استمر النقاش طويلاً حول أصل المفاهيم الرياضية والهندسية كفكرة الدائرة أو الخط المستقيم : أهى موجودة فطرياً فى العقل الإنسانى (كما قال أفلاطون) ؟ أم أنها تكتسب والعقل ليس إلا صفحة بيضاء عند الولادة ؟ لقد اكتشف العلم أن هناك فى الجهاز العصبى بعض الخلايا المتخصصة التى تساهم فى استيعاب الأبعاد والأشكال . وهذا يعنى أن بنية الجهاز العصبى تلعب دوراً بين التجربة والعقل ، فهى أحياناً تقف حائلاً ، وأحياناً تعبّد الطريق (حسب الاستعداد الفردى وحسب جهازه العصبى) لنقل التجربة المعاشة إلى العقل الإنسانى .[٢٦]

وكما أن فيكو كان يرجع إلى ملاحظة الأطفال لفهم تاريخ البشرية القديم ، فإن ليفى ــ شتروس يرجع إلى طفولته لفهم العلاقات البنيوية . يقول ليفى ــ شتروس إنه اكتشف أوجه التماثل فى كلمتى جزّار Boulanger وخباز Boucher وذلك فى تطابق المقطع الأول منهما وهو فى الثانية من عمره ! ويضيف قائلاً إن البنيوية ليست إلا البحث عن عنصر التماثل فى الأشكال المتباينة . ويعترف ليفى ــ شتروس أن البنيوية ليست حركة طليعية كما يزعم بعض أصحابها ، فالتيار البنيوى يرجع إلى عصر النهضة ، كما أن بنيوية العلوم الإنسانية تحاكى ما يجرى فى العلوم الطبيعية .

وفى منظور ليفى ــ شتروس هناك طريقان للعلم . الاختزالية والبنيوية ، ففى الاتجاه الاختزالى ترجع الظواهر المعقدة إلى ظواهر أبسط على مستويات أخرى (كارجاع بعض الظواهر الطبيعية كالاخضرار فى النبات إلى عمليات فيزيا ــ كيمائية) . ولكن هناك ظواهر لا يمكن اختزالها إلى عمليات أبسط ، لأنها تفقد خصوصيتها فى هذا النوع من التحليل ولذلك لابد من استخدام التحليل البنيوى لاكتشاف نظام ، أو نسق العلاقات فى هذه الظواهر[٢٧] **وهنا يكمن التباين بين ليفى ــ شتروس وفيكو ، فالأخير تخلى عن معالجة الظواهر الطبيعية ، واكتفى بالظواهر الثقافية ، أما ليفى ــ شتروس فيحاول أن يعثر على جوانب تماثل بين الطبيعى والثقافى ، بين العلم والأسطورة ، بدون أن يخضع الواحد إلى الآخر . ويستنتج ليفى ــ شتروس أن هناك تشابها على المستوى الشكلى بين الظواهر الفكرية والطبيعية فى استعمال الشفرات ، كالشفرة الوراثية الطبيعية والشفرة اللغوية الثقافية** . وغرض ليفى ــ شتروس كغرض فيكو

من قبله ــ هو إيجاد القواعد أو المنطق المستتر لما يبدو لأول وهلة غير معقول . لقد بحث فيكو عن قواعد التاريخ الأسطورى كما بحث بعده **فرويد** عن قواعد ومنطق الحلم فى كتابه الشهير «**تفسير الأحلام**»(٢٨) كما بحث ليفى ــ شتروس ــ بعدهما ــ عن قواعد القرابة ومنظومة صلاتها وعن المنطق الأسطورى. لقد جمع ليفى ــ شتروس حشداً هائلاً من الأساطير التى كانت تبدو أعتباطية غير مترابطة لا معنى لها مفرطة فى الخيال . وعلى الرغم من لا معقولية هذا الجنس الأدبى ، فهو متواجد فى كل أنحاء المعمورة ، مما دفع ليفى ــ شتروس إلى البحث عن النظم الخفية فيه ، لأنه كان مقتنعاً أن المعنى يستحيل دون نوع من أنواع التنظيم أو التشكيل .

ماذا فعل ليفى ــ شتروس بالأساطير فى «الميثولوجيات» ؟ لقد بين ــ من خلال تحليل بنيوى ــ أن التصنيفات الإمبريقية اليومية فى حياة الشعوب البدائية تتضمن نظاماً تجريديًا فى منتهى التعقيد . لقد بدأ دراسته بأسطورة مختارة وحاول فهم العلاقات الداخلية فيها ، آخذاً بعين الاعتبار السياق الإثنوجرافى عند تفسيرها ، ثم توسع بدراسة أساطير أخرى لهذه الجماعة ثم الجماعات المجاورة ، إلى أن شملت دراسته حوالى ألف أسطورة من أساطير العالم الجديد والأسطورة المختارة أو الأسطورة المرجع ، انتقاها من أساطير قبيلة «بورورو» فى البرازيل ويرجع اختياره لهذه الأسطورة بالذات إلى حسه بثرائها(٢٩) .

وبعد الدراسة المطولة (حوالى ألفين صفحة) والتحليل الدقيق ، يتوصل ليفى ــ شتروس إلى أن هذه الأساطير مرتبطة بعضها ببعض ، وكلها منشغلة ــ فى آخر الأمر ــ بالأصل والبدايات التى دخل فيها الإنسان مرحلة الثقافة . إن الشغل الشاغل لأساطير العالم الجديد هو هذا الانفصام بين الطبيعة nature والثقافة culture محاولاً التوفيق بينهما من خلال وسيط ، كما أن هذه الأساطير تستهدف إثارة اللغز الإنسانى والمفارقات الوجودية .

ويمكننا تلخيص منهج ليفى ــ شتروس الأسطورى كما يلى :

١ ــ تقسيم الأسطورة إلى مقاطع سردية أو موتيفات ميثولوجية للكشف عن أوجه التماثل والتناظر والتقابل .

٢ ــ تفسير الشخصيات الأسطورية ــ بما فى ذلك الحيوانات والوحوش والأبطال والأشجار ــ بالرجوع إلى صفاتها المحسوسة ، وإلى السياق الاثنوجرافى الذى تنطلق منه .

فعندما تتحدث الأسطورة الكندية عن الرياح الجنوبية يتساءل ليفى ــ شتروس لماذا الرياح الجنوبية بالذات ؟ ما وظيفة الرياح الجنوبية فى نظام الأسطورة ؟ وبعد التأمل والرجوع إلى ثقافة ومفاهيم هذه القبيلة الكندية يرى ليفى ــ شتروس أن اختيار الرياح الجنوبية يكمن فى كونها تتناوب بين الهبوب والسكون أى أنها ثنائية الطبيعة وهكذا ...

٣ ــ تأويل الأسطورة عبر قراءة عمودية تأخذ فى الاعتبار تداخل المقاطع السردية ورمزية الشخصيات بشكل ينسجم مع المستويات الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية للقبيلة .

ونرى أن اهتمام ليفى ــ شتروس ينصب فى الدرجة الأولى على إيجاد منظومة الأسطورة أو الأساطير وأن المعنى يبقى ثانوياً فى نظريته مهما نفى ذلك . إن معانى الأساطير كلها يكاد يصبح واحداً : الانشغال البدائى بخصوصية الثقافة وبخصوصية الإنسان وبتناقضه الذاتى .

ويمكننا هنا أن نقارن بين منهج ڤيكو الأركيولوجى الذى ينقب فى اللغة والتاريخ ليصل إلى طبقات منسية من الذاكرة الجماعية وبين منهج ليفى ــ شتروس الموسوعى الذى يبحث فى صيغة خفية تكشف عن عقلانية الفكر الجماعى أينما كان . ومما لا شك فيه أن الصياغة تبقى أهم من المعنى عند ليفى ــ شتروس بينما يبقى المعنى أهم من الصيغة عند فيكو .

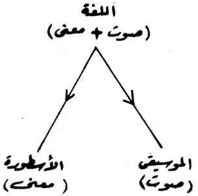
٢ ــ الأسطورة والموسيقى

يرى ليفى ــ شتروس الأسطورة كوسيط بين العلم والموسيقى ، أى أن الأسطورة ترتبط بالعلم والموسيقى عبر علاقات تشابه وتجاوز أما فيكو فيربط الأسطورة بالخيال الشعرى واللغة ضمن علاقات توليدية وجدلية ، ففكر ڤيكو فكر تيلسكوبى متداخل بينما فكر ليفى ــ شتروس فكر بانورامى شمولى .

إن أثر الموسيقى على أعمال ليفى ــ شتروس واضح فى مؤلفاته وكذلك فى أقواله ، ففى جزئين من **الميثولوجيات** ، الأول والأخير : «**النئ والمطهى**» و «**الإنسان عاريا**»(٣٠) يستعير لعناوين فصوله مصطلحات موسيقية كالسوناتا والسيمفونية واللحن والتوزيع وما شاكل ذلك . وقد أشار ليفى ــ شتروس فى أكثر من مكان إلى رغبته المحبطة فى أن يكون موسيقاراً ، وأنه قد سعى فى أعماله إلى التلحين بالمعانى لعدم قدرته واستعداده على التلحين بالأصوات وهذا يفسر دقته البلاغية وأناقته الأسلوبية والبناء المعقد والمتناظر لأعماله .

يرى ليفى ــ شتروس تشابهاً بين البنيات الأسطورية والمؤلفات الموسيقية ، كما أنه يرى فى تاريخ أوربا الحالى تكاملاً بين الموسيقى والأدب ، فعندما انصرف الأوربيون عن الاهتمام بالأساطير تناولت الموسيقى البنية الأسطورية ، وذلك فى أعمال باخ وموزارت وبيتهوفن وفاجنر ، وفى تلك الفترة انشغل الأدباء بكتابة الرواية . كما يرى أن نهاية الرواية كجنس أدبى قد تمّ عند تبنى الموسيقى الأوربية لبنية النسق الروائى فيما يسمى بالموسيقى المسلسلة serial music(٣١) . ويقول ليفى ــ شتروس : إن أوجه التشابه بين الأسطورة والموسيقى تقبع فى كونهما لا يدركان من خلال التتالى ، فالأسطورة والقطعة الموسيقية تقيّمان من خلال العلاقات الداخلية وليس من خلال التعاقب السردى ، أى أننا نحتاج إلى قراءة عمودية بالإضافة إلى القراءة الأفقية لندرك عنصر التناغم فى الأسطورة تماما كالصفحة الموسيقية التى لا تستوعب إلا بنظرة شاملة أفقية وعمودية فى نفس الوقت(٣٢) .

تنبع كل من الموسيقى والميثولوجيا من اللغة ــ كما يقول ليفى ــ شتروس ، فهما رافدان متشعبان ، يعتمد الأول على عنصر الصوت والثانى على عنصر المعنى . أما اللغة فتجمع بين الاثنين .



والآن يبقى السؤال مطروحاً : ما موقف ليفي ـ شتروس من التاريخ ؟
يرى ليفي ـ شتروس أن التاريخ أسطورة ولهذا نجد روايات مختلفة لنفس الحدث التاريخي فوظيفة التاريخ فى عصرنا كوظيفة الأسطورة عند الشعوب ذات الثقافة الشفوية ، مع فارق مهم مؤداه أن الأسطورة تصور حلقة مغلقة وتفترض أن المستقبل سيندمج فى هذه الحلقة مكملاً مسيرة الماضي والحاضر ، أما التاريخ فيفترض مغايرة المستقبل للماضي والحاضر ، فضلا عن أن كل إنسان يتصوره حسب أيديولوجيته [٣٣]

لو قارنا الفكر الفيكوى والفكر الليفي ـ شتروسي ـ بعد هذا العرض وجدنا أن الأول يتسم بنوع من الجدلية والثانى بنوع من التحليلية : إن فيكو يفصل الفكر الإنسانى والتاريخ الإنسانى عن الطبيعة ونظامها ، وبذلك يمكننا من أن نستعيد ما قاله ليفي ـ شتروس عن سارتر : إن الجدلية تُكوّن الإنسان بمعنى أنها تتعامل معه كأنه كائن خصوصى ، أما تحليلية ليفي ـ شتروس فهى تذيب الإنسان[٣٤] ولا يعنى هذا أن الإنسان يحذف ، وإنما تعنى أن خصوصيته تفقد هالتها ، لأن بنيته الفكرية تصبح منظومة فى نظام أكبر من البنيات .

● هوامش

(١) Karl Marx, **A Contribution to the Critique of Political Economy** (New York: International Publishers, 1970), p. 217.

(٢) Albert Camus, **The Myth of Sisyphus and other Essays** (New York: Vintage Books, 1955).

(٣) Sigmund Freud, **Beyond the Pleasure Principle** (New York: Bantam Books, 1959).

(٤) James Boon, **From Symbolism to Structuralism: Lévi - Strauss in a Literary Tradition** (New York: Torchbooks, 1972).

(٥) نبيلة إبراهيم ، **الأسطورة** «بغداد : دار الحرية ، ١٩٧٩ » .

(٦) K. K, Ruthven, **Myth** (London: Metnuen, 1976).

(٧) عبد الرحمن بن خلدون ، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر **فى أيام العرب والعجم والبربر** (مصر : المكتبة التجارية) الجزء الأول ص ١١

(٨) المرجع السابق ص ١٢ .

(٩) المرجع السابق ص ١٣ ـ ١٤ .

(١٠) المرجع السابق ص ١٤ .

(١١) المرجع السابق ص ٣٧ .

(١٢) اعتمادنا فى هذه الدراسة على الترجمة الإنجليزية مع مراجعة الترجمة الفرنسية :
T. G. Bergin and M. H. Fisch, tr., **The New Science of Giambattista Vico** (Ithaca: Cornell University Press, 1970).
J. Chaix - Ruy, tr., J - B. Vico: Oeuvres, choisies (Paris: Presses universitaire de France, 1946).

(١٣) صبرى حافظ «الأدب والمجتمع : مدخل إلى علم الإجتماع الأدبى» **فصول** ، ١ : ٢ (يناير ١٩٨١) ص ٦٥ ـ ٧٧

(١٤) لتوضيح دور الإرادة فى فكر فيكو ، راجع الفصل السادس من كتاب **بدايات** لادوارد سعيد ولتقييم هذا الكتاب اقرأ مقال عرض «الدوريات الإنجليزية» لنادية الخولى وفؤاد أحمد فى هذا العدد .
Edward Said, **Beginnings: Intention and Method** (New York: Basic Books, 1975) pp. 345-381.

(١٥) Benedetto Croce, **The Philosophy of Giambattista Vico** (London: Howard Latimer, 1913) p. 62.

(١٦) يستحسن الرجوع إلى الترجمة العربية التى قام بها سلامة محمد للمنطق الشعرى عند فيكو فى **ألف** : مجلة البلاغة **المقارنة** ، العدد ١ (ربيع ١٩٨١) .

(١٧) Ovid, **The Metamorphoses** (Bloomington: Indiana University Press, 1955).

(١٨) مجدى وهبه . **معجم مصطلحات الأدب** (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) .

(١٩) Saint Augustine, **Confessions** (London: Penguin, 1961) p. 264.

(٢٠) Edmurd Leach, **Claude Lévi - Strauss** (New York: The Viking Press, 1970)

(٢١) Claude Lévi - Strauss, **Tristes tropique** (Paris: Plon, 1955).

(٢٢) **la pensée sauvage** (Paris: Plon, 1962).

(٢٣) , **Myth and Meaning** (New York: Schocken Books, 1979).

(٢٤) , **Totemism** (Boston: Beacon Press, 1963).

(٢٥) , **Myth and Meaning**, p. 17.

(٢٦) Ibid., pp. 7-8.

(٢٧) Ibid., pp. 9-10.

(٢٨) Sigmund Freud, **The INterpretation of Dreams** (New York: The Modern Library, 1950).

(٢٩) Claude Lévi - Strauss, **Le cru et le Cuit** (Paris: Plon, 1964) pp. 9-10.

(٣٠) , **L'homme nu** (Paris: Plon, 1971)

(٣١) , **Myth and Meaning**, p. 54.

(٣٢) Ibid., p. 45.

(٣٣) Ibid., p. 43

(٣٤) Lévi - Strauss, **La pensée sauvage**, p. 327.

التفسير الأسطوري للشعر القديم

أحمد كمال زكي

عندما أتحدث عن التفسير الأسطوري للأدب ـ أو للشعر وحده لما له من حالات وجود متشعبة الدلالة ـ فإننى أقصد تفكيكه من أجل إبراز أهم حالة ساعدت بنياته الكثيرة على الاستمرار والتحول والنماء . وفى ظنى أن الأديب الذى يقترب من الشعر بخاصة ـ حتى فى العمل المسرحى الذى يفترض فيه تنحية اللاشعور مع أن الأسطورة تعيش فيه غالبا ـ إنما يهيىء لنا فرصاً للبحث عن مدى ارتباطاته بالأصول الأولى للفن كله ، أو فلنقل بالحالة الوجودية الأولى التى تفرض وحدة معرفية للكون .

ولعل هذا المدخل يحتاج إلى مزيد من الإبانة أو التفسير فأقول : أترانا نحتاج إلى التفسير الأسطورى للأدب ؟

وإذا كنا نحتاج ، فهل يصبح من مهمة الناقد « تصوّر » كيفية ما صدر عنه الأديب بكل تعقيداته ليُطْرَحَ للفهم والتعليق ، أو ـ على الأقل ـ ليرسم الطريق الذى قطعه ذلك الأديب فى الضبّاب الكثيف حتى طلع به علينا ؟ وما قيمة الأدب ـ فى هذه الحالة ـ وهى جمالية فى الجملة بالرغم من أنها تنطلق من المحيطين الاجتماعى والتاريخى ؟

(١)

الإجابة هينة ، وهى تكمن فى وظيفة الأدب ، أى فى أن الأدب تفسير فنى للكون ، وجهة نظر ! ومن حق الناقد ـ مادام الأمر كذلك أن يلجأ إلى كل السبل لتحديد ذلك التفسير بشرط ألا يجاوز طرفَىْ البداية .. والنهاية ، فيقع فى سوءة الضلال والتضليل .

ومع ذلك فإن النتاج الأدبى نفسه كان ـ ولا يزال ـ يغرى النقاد بكل عمليات التأصيل . وربما كان للرومانسية فضل التوجيه إلى حصر البنيات الأسطورية المختفية دائما وراء الشكل العام للتعبير ، وقيل إن تأثير النقاد الذين عاشوا فى كنف الرومانسية ـ وكانوا يحتفون بالتراكمات الرواثية حتى دعمها أمثال يونج فى مقولته عن النماذج العليا ـ هو الذى نبّه الأدباء ولاسيما الشعراء منهم إلى أن كلا منهم يختفى وراء مجموعة من الأساطير تشكل كيانه الفنى . ولعلها هى نفسها التى جعلت شاعراً كفاليرى يقرر أن ما يبدع فيه لا اسم له !

وفى أعمالنا الأدبية ـ نحن العرب ـ جنوح بالقصيدة الشعرية الجديدة إلى استيعاب الوجود بحالاته الحضارية المعقدة ، وبكل ماضى هذه الحالات . ولوحظ أن لبعض كتّاب لبنان ممارسات مبكرة للأسطورة داخل محيط الرمز الشعرى ، ويبدو أن هذه الممارسات هى مما انتفع به كل من السياب وخاوى والبياتى وأدونيس وعبد الصبور ، بجانب انتفاعهم بالأعمال التى صدر عنها الشعراء ونقادهم فى أوربا

وبطبيعة الحال لا ننكر ما نبّه إليه ، ناقدو الأدب ـ عندنا ـ سيكلوجيا ، وبعيداً عن الذُّهان والتوثين الذاتى والعُصاب وحالات التثبيت وغيرها من العلل النفسية التى وقف عندها العقاد والنويهى وغيرهما . كذلك لا ننكر تأثير العناية بالفولكلوريات فى أنحاء الوطن العربى ، فقد كشفت عند كثيرين منا عن أن تطوّراً أساسيا ـ فى المعاناة الفنية ـ بدأ فى الظهور نتيجة الاهتمام بالأساليب النمطية والمحاور الفطرية التى تحاول تبديل الصور البلاغية والعبارات المسبوكة .

على هذا النحو أصبح التفسير الأسطورىّ للشعر شغل أغلب الدارسين الشاغل ، وإنْ لم يمنع ذلك فئة ـ وهى تشغر دائما بحاجة إلى تفسير الآداب مدرسيا ـ من أن تهاجم هذا الاتجاه . بل ترفضه كل الرفض . تماما كما ترفض البنائية،حتى ولو اكتفت بزىّ السيميولوجية Semiology تظهر به فى اهتمامات رمزية ذات طبيعة خاصة ، أى طبيعة تفرقها عن الرمزية الأدبية Symbolism بوجه عام .

وأنا شخصيا ممن يتوجّسون شرا من جراء الاستقصاء الجزئى لأى نص أدبى يقع فى أيدى البنائيين ؛ فقد يعطل هذا دوره المعرفى ، كما يلغى قيمته التاريخية إلغاءه لقيمته المضمونية وأكثر من هذا ربما طولبنا ونحن بقرأه بأن نكون أصحابه المبدعين أولا وآخرًا، فتغيب ـ إلى الأبد ـ ذات صاحبه بكل حدسها وتفكيرها . ولكنى مع ذلك أرى فى

بعض إنجازات البنائيين ما يدعم التفسير الأسطورى للشعر . وليس من الضرورى ـ على أى حال ـ أن أجرى وراء رولان بارت Roland Barthes الناقد الفرنسى الذى يطالبنا بالقراءة الكاتبة لنخلع الأديب المبدع ، لأن هذا يعنى أن أكون علقمة بن عبدة الفحل الذى سنتوقف عنده مراتٍ فى هذا البحث ، أو أكون أنا المؤوّل أو المحمّل أىّ نص مالم يحمله فى الأصل ، فتضيع من ثَمَّ الغاية التى من أجلها أكتب هذا البحث ، ويضيع قبل ذلك المعنى المجازى أو الدلالة الرمزية فى مماحكات تقوم على دعوة إعادة الصياغة للنص .

(٢)

وقد كان فى تقديرى ـ بادىء ذى بدء ـ أن أكتب التفسير الأسطورى للأدب . ثم رأيتُ ورأى رئيس تحرير «فصول» أن أقصر الأمر على الشعر فقط ، غير أننى خفت حداثة الجديد منه ، فآثرت القديم ـ كمقدمة ـ لآمن العثار ومغبة التفتيت الذى يفرضه منهج البحث فى علاقة الأسطورة بالشعر . هذا مع إيمانى بأنّ من السهل العثور على أوليات الشعر فى الأسطورة ، او فلنقل إننا نجد الأسطورة فى الشعر سُدًى ولُحمة بأى تفسير !

وما أحسبنى فى حاجة ـ بعد ـ إلى أن أشرح لماذا أطلت الوقوف عند شعرنا الجاهلى على نحو خاص . إننى وأنا أنظر إلى أحد الشعراء الجاهليين ، أصّر على أنْ أجعله قيمة فنية لا تنفصل على الإطلاق عن فطرة العربىّ الأولى . وليس يكفى فى ضوء هذه الحقيقة الوقوف على إبداعاته فى بنياتها «الأصغر» فنلتقى مع أغلب الشراح القدماء للشعر ـ ومعظمهم لغوى ـ عند الأساليب بمعزل عما هو كلى ، وعما هو فلسفة خاصة أو طريقة حياة ، بل كذلك نلتقى ـ ونحن بدّياً نرفض هذا الالتقاء ـ مع من يقتصرون على تحصيل المعنى الحرفى لمقطعة الشعر أو للقصيدة كلها ، لأننا نؤمن أن هناك شيئا يبرز فى العمل الشعرى القديم ـ وربما الحديث ـ لم يقصد الشاعر أن يقوله

أهو فى اللاشعور ؟

ربما ...

ولكننا نعلم أن الشاعر يملك القدرة الجبارة على تشكيل الصورة الشعرية من فُتات التصوّر القديم للوجود الأول . وكلما كان الشاعر قريباً من عصر الفطرة ـ والجاهلية أحد أشكال الفطرة ـ سيطرت عليه القوة الميتافيزيقية التى تصوغ قصيدته أو تتحكم فى صياغته بنحو أو آخر .

وإذن فلا مهرب أمامه من الرمزية أو من المجاز ، أو حتى من الخضوع لسحر بعض الكلمات ـ فيما ورثه من تعاويذ ـ وتقبل أنماط أسلوبية بعينها . ولعلنا من هنا نفهم لماذا يجد المحدثون وبخاصة علماء السيميوطيقا Semiotics الفرص الكبيرة متاحة لأن يفترضوا أن ليس كالشاعر الجاهلى شاعر يعجز عن أن يكون سيّد شعره .

والدليل وارد ، ولا مشاحة فى صدقه ، وإلا لما الذى يجعل الشاعر القديم يردد دائما فى شعره «لله درك» و «أبيت اللعن» و «وفدى لك» أو لأسماء أو لبنى ذهل أو فدى لك أمى أو فدى لبنى لحيان أمى وخالتى» ؟

إن النماذج كثيرة ، بعضها قد يكون طقسا بلاطيا يؤديه واحد كالنابغة أمام النعمان :

أتانى أبيت اللعن أنك لمُتَنى ... وتلك التى أهتم منها وأنْصَب
أتانى أبيت اللعن أنك لمتنى ... وتلك التى تستك منها المسامع
هذا الثناء فإن تسمعْ بهِ حسنا ... فلم أعرّض أبيت اللعنَ بالصَّفدِ

أو واحد كالمثقب العبدى :

فانعم أبيت اللعن أنك أصبحتْ ... لديك لُكَيْزٌ كهلُها ووليدها

أو غير هذا وذاك كعلقمة الفحل :

إليك أبيت اللعن كان وجيفُها ... بمشتبهاتٍ هولهنَّ مهيب

وفى ذلك قيل إن «أبيت اللعن» تحية لخم وجذام فى الحيرة . ولعلها فى دلالتها على تطهير «الملك الحيرى» مما يلعن عليه ـ وكثيراً ما حمل أسباب اللعن كالقسوة والفُصامِ ـ يبين لنا أن الشاعر فى بلاط الحيرة يكون دائما مدفوعاً إلى أن يعوّذ نفسه بمثل «أبيت اللعن» .

وبعض ما يقع الشاعر الجاهلى فى ترديده يكون اصطلاحاً يحتاج فيه إلى ربط المجاز أو الرمز أو العلامة بأسطورية مجهولة المعالم . من ذلك «صَبَحَ» وما يعقده هذا الفعل من سلوكية تحددها حالتا الجد واللهو . فالشاعر يقول «ونحن صبحنا الموت» ويقول «صبحناهم عند الشروق» ويقول «فناجزهُم قبل الصباح» فيما يورد ابن الكلبى :

وسار بنا يغوث إلى مرادٍ ... فـنـاجزناهُمُ قبل الصباح

كما يقول مقّاس العائذى :

بنى عجلٍ همُ صَبَحوكمْ ... صبوحاً يُنَسِّ ذا اللذاذة ساعرا

ليدّل على أن الغارة التى تحمل الموت هى عند بزوغ نجمة الصباح ، يقصد العزّى أو الزهرة . وكانت هذه الإلاهة دموية ، تقدم لها القرابين البشرية عند بدء ظهورها فى الفجر . إلا أنها فى الوقت نفسه كانت راعية الإخصاب والخمر ـ وهذه كانت مقدسة ثم أُصبحت علامة من علامات الفروسية شُبِّهَت بدمِ الذبيح ـ كما كانت ربّة النار ، حتى لقد قيل إن عمرو بن لحىّ المتكهن الساحر الذى وثن الكعبة لأول مرة كان يشتو بها وهو فى تهامة !

وأما الوجه الآخر للعزّى أو للزهرة ـ عندما تصبح مناطا للهو ـ فيفسره قول الحادرة :

بكروا علىّ بسحرةٍ فَصَبَحْتُهُمْ ... من عاتقٍ كدم الغزال مشعشع

وكذلك قول طرفة :

متى تأتنى أصبحكَ كأسا رويّة ... وإن كنت عنها غانيا فاغْن وازْدَدِ

وقول ربيعة بن مقروم الضبى .

وفـتـيـان صِدْقٍ قـد صَـبَـحْتُ سلافةً
إذ الـدِّيك فى جوشٍ من الـلـيـل طـربًـا

ويقصد الثلاثة إذا سُقوا وسَقوا الصبوح سَحَراً ، أى عندما تظهر نجمة الصباح التى هى الزهرة . ولعل الكأس فى هذه الفترة تكون آخر ما

يعاقره الشاعر قبل أن ينصرف ، وكأنه أدّى الطقس الذى فرضته الزهرة منذ قديم ، وستظل تفرضه مدى عصور متعاقبات ، إلى أن تصل إلينا ـ عبر نموذجها البدالى ـ رمزاً أحيانا وعلامة سيميوطيقية أحيانا أخرى . وفى الفولكلور والأغانى الشعبية نداءات متنوعة لنجمة الصباح . بينا نقول فى لغتنا الدارجة «م النجمة خرج» أى مبكراً وقبل اختفاء هذه النجمة الباهرة من السماء [١] .

هذا ضرب من التكرار مستند إلى قيمة أسطورية ، فيخرج عن التكرار الأسلوبى عندما يكون قيمة بلاغية ، ومن ثم يقبل الحكم عليه بالجمود . أو بطريقة أخرى يرفض إمكانات التطوّر التى أتيحت له ، فيظل معلماً من معالم بدائيات اللغة وهى تستعصى على الحضارة . ومن هذا القبيل ـ وسنكتفى بزمرة واحدة ـ ما ينعقد عليه الفعل «بلغ» كأن يقول عتيبة بن الحارث اليربوعى «أبلغ سراة بنى شيبان مألكة» [٢] ويقول ضابئ بن الحرث بن أرطأة «من مبلغ الفتيان عنى رسالة» [٣] ويقول سنان بن أبى حارثة «من مبلغ عنى المثلم آية» فيجيبه المثلّم «من مبلغ عنى سنانَ رسالة» [٤] دون ما طائل وراء ذلك إلا دمغ الشعر الجاهلى ـ من بعض جوانبه ـ بنمطية حالت دون الشاعر وتحليل خواطره .

فإذا أضفنا عبارات كاملة إلى المكرر المعاد ـ وقد لفت نظر زهير بن أبى سلمى فاعترف به فى بيت شعرى مشهور له [٥] ـ كان معنى ذلك قيام حدود تقف أمام الاتساع بالمعنى ، فيقول طفيل الغنوى مثلا [٦]

تبَصر خليلى هل ترى من ظعائن ... تحملنْ أمثالَ النعاج عقائلُه

ويردده معه راويه زهير فى معلقته ، بتغير طفيف فيقول :

تبصرْ خليلى هل ترى من ظعائن ... تحملن بالعلياء من فوق جُرْثُم

ومثل ذلك كثير ، ولا تفسير له حتى عند البنائيين على قاعدة الفصل بين النصّ وما يفهم منه . وإنه لمن سوء الحظ حقا ألا نجد واحداً من المحدثين يعقد دراسة تفسر هذه الظاهرة ـ ولا سند لها نقبله فنيا ـ على هدى من منهجه المتطوّر .

(٣)

والأمر الثانى الذى أريد أن أبيّنه بعد تحديدى لإطار البحث ـ بالجاهلية أساسا ـ هو تعيين المادة التى سأتعرض لها ، لأنها بكل تأكيد ليست الأسطورة نفسها . وإلا فسوف يصبح التفسير ـ هنا ـ مجرد بيان للطريقة التى اتبعها الشاعر فى نظم الأسطورة . وفى هذا الحال لا نرانا أمام أديب ، وإنما نرانا أمام أنثروبولوجى ينظم عِلْمه » كما نظم بعض شعرائنا القدماء بعض الشعائر والنحو والقصة والتاريخ ، وسبق هؤلاء أبان اللاحقىّ بنظم «كليلة ودمنة» .

الأسطورة ليست أدبا ولا يمكن أن تكـون ، وهى عندمـا ينتهى دورها فى تفسير علاقة الآلهة بالموجودات . وفى إماطة اللثام عن بعض أسرار الكون والحياة . تتفتت فى حكايات خرافية . وبعضها يقتحمه الخيال فى الملاحم الشعبية ـ كالإلياذة ـ ثم يستغل استغلالاً أدبياً تتفاوت مستوياته الفنية بمقدار ما يوحى ويثير .

لكن الجزء الطقسى من الأسطورة يظل فى ضمير الجماعة حيّا ما امتد الزمن وتعاقبت آلاف السنين .

ولقد جرت العادة بأن يستوحى شعراؤنا ما نظمته الملاحم من حكايات أسطورية ، وشيئا من الطقوس الأولى ـ وبعضها رأيناه فى إشارتنا إلى لخم وجذام ، وبعضها موجود فى شعر أدونيس اليوم ـ فكان عملهم أقرب إلى النظم العلمى منه إلى الشعر الباحث عن شىء خطير من أجل قضية خطيرة . وتغدو نظرية الرموز عندهم شاحبة ، وكأنها طرحت تطبيقا من أجل بناء لغوى مقصود لذاته . مع أنه يفترض فى الأدب أساساً أن يكون بناؤه دالاً ، ويفضى بشىء . فإن اختنق أو غُصّ ، التمس جرعات الماء من معين الأسطورة الذى لا ينضب .

ولا داعى لأن نشير إلى واحدٍ بعينه ـ فكلّ الشعراء بدءوا بذلك . وبعضهم اكتفى بلفظ واحد عنها أو جملة تبدو كما لو كانت حلية ، مع أنّ النماذج كانت بين أيديهم غضّة ولها عفوية الفطرة ، بالرغم مما تدلّ عليه من عوالم معقدة وغريبة .

أقصد أنه كان بين أيديهم أعمال شعرية ناجحة جاوزت بروميثيوس شيلى وفاوست جيته ـ إذا اعتبرنا هذه ضربا من الأساطير ـ مع التسليم بأن كلاً من الشاعرين أنتج جديداً لأنه قال جديدا .

كانت بين أيديهم عمليات الارتداد الأسطورى التى أقدم عليها ولم ييتس فى كثير من أعماله ـ وبعضها أُنجز دراميا وغنائيا عند نهايات القرن التاسع عشر ـ فى تناغم أخّاذ مع الأرواح المنفية فى اللاوعى أو داخل مناطق سحيقة مبهمة .

حقيقة أنه اعتمد بعض أساطير أيرلندا القديمة ـ أقصد بعض جوانب من بعض هذه الأساطير ـ إلا أنه آثر منها ما وجهه نحو فنون السحر والروحانية المفضية إلى منابع الفكر الأولى . ولقد بدا واضحاً أنه يخلق عالما أسطوريا هو عالمه الخاص ، ولم يكن يضيره أن يكون فيه الإله زيوس محتالاً وحشياً يتحوّل إلى بجعة تنقر ليدا الصغيرة ليفضّ بكارتها لنفسه !

كان **ييتس** إذن خالق أساطير أدبية فى المحل الأول ، تماماً كما فعل من بعده توماس إليوت ، ولكن بطريقة أوضح . وقد أقبل على **إليوت** روّاد الشعر الجديد عندنا فمسخه بعضهم ، وأما من فهموا منهجه فى الانتقاء والتأويل ـ وقرءوا فريزر جيداً ـ فقد قدّموا أعمالا اعتمدت موضوعات الإخصاب والشهادة والخلاص ، وأبرز هؤلاء من عرفو بالتموزيين .

من ذلك العرض السريع الذى تحمست فيه لأمثال **ييتس** وبعض التموزيين عندنا . أحس كأننى عيّنت المادة التى جعلتها نموذجاً للتفسير الأسطورى الذى أنشده . فلا الأسطورة بمعناها العقيدى ـ سوى ما يُعْنَى فيها بطقوس معينة ـ ولا الأسطورة بالمعنى الملحمى إذا كانت فى حالة نظم جديد ، هى ما أريد ، وإنما أريد الأسطورة التى توزعت فى أعمال إبداعية ـ بعضها شعبى ـ واستخدمت بطريقة تبدو للنظر العادى

كما لو كانت ضرباً من المجاز أو التصوير الأدبيّ الشائع . وبقدر من التأمل يتجلى النموذج الأسطورى حتى ولو كان باهتا أو بعيداً عن الآلهة والمردة والقديسين والكهنة .

مثال ذلك – من التراث الجاهلى – بيت شعرى هدد به **علقمة الفحل** غبّ يوم حليمة ، يقول فيه ذاكراً أعداء ممدوحه : (٧)

رغا فوقهم سَقْبُ السماء فداحِصٌ
بشِكّته لم يُسْتَلَبْ وسليبُ

ولست أظن أنه ينفعنا كثيراً هنا شرح اللغويين . لأن مايريده الشاعر هو ما لم يقدّمه لنا بصورته الرمزية . ونحن لو رددناه إلى أصله – وذلك بوضعه فى الإطار الذى وضع فيه الشعر لأول مرة – فلن نحتاج الى التأويل اللغوى بقدر ما نحتاج إلى ما هو تاريخى راسب فى أعماق **علقمة** . واستبطان البنية الجملية للرجوع بها إلى أولياتها حتى فى المستوى الصوتى لكل كلمة فيها – وبعض الكلمات ذو إشارات إلى رؤية الشاعر الخاصة – يكشف عن طاقة جمالية كامنة فيما أومأ إليه من واقعة الهلاك المدمّر لثمود ، وذلك بعد أن قتلت الناقة المحرمة وسقبُها بجانبها يرغو كأنه النذير المشئوم .

وتصدير البيت بالفعل « رغا » مع تحديد فاعله وهو « **سقب** » **إشارة إلى موضوع تاريخى – كالأسطورة – يبدو معقداً ، إلا أنه موحٍ بوجود قوة هالكة كأنها القدر ، مع أن الشاعر يعنى الحارث بن جبلة الغسانى فى ضربته لرجال الأوس وبعض بهراء من قضاعة . ودون أن نقرأ البيت التالى – لذلك البيت – وهو :**

كأنهمُ صابت عليهم سحابةٌ
صواعقها لطيرهنّ دبيبُ

تتضح الأبعاد المتداخلة بين الفعل وفاعله ، وإذا نحن فى مواجهة معركة إبادة يلاحق فيها الحارث خصومه بالموت يبعث به من فوقهم كالسحابة الصاعقة ، وثمود نفسها – فيما نعرف – هلكت بصاعقة كتلك التى يتحدث عنها **علقمة** . والمعنى الإجمالى – كما يقول الشراح – أنهم هلكوا كما هلكت ثمود بعد أن عقرت الناقة . ولكن وراء ذلك مجموعة من الإشارات إلى أحد نماذج **يونج العليا** ، أو بعبارة أخرى استغل علقمة عملية إبادة ثمود فى تصوير عملية إبادة الأوس وبهراء ، واستقطب فى هذا التصوير دلالات الألفاظ بنحو يحدد تماما رؤيته الشعرية .

ذلك ما عنيت ، ومثل هذا النموذج هو ما اخترت . وفى ظنى أن اتكاء الشاعر الجاهلى – علقمة كان أو غيره – على موتيفات بعينها تزاحمت فى رأسه بدلالة خاصة لا يعنى أنه مقلّد أو عالة على من سبقه فى هذا المضمار . بقدر ما يعنى أنه يعيد إنتاج واقعة فى حالة خاصة . أى يعيد خلق أسطورة فى ثوبها الأدبى النمطى تكون طرفاً يوضع الواقعُ فى مقابله طرفا آخر ، ويحل هو بين الطرفين مستقطباً ما يجمع بينهما فى رؤية دالة .

وهذا هو دور الشاعر الكبير ، وأخوف ما أخافه أن يؤخذ تشكيله بإشاراته ودلالاته أخذاً بلاغياً . فى هذه الحالة يتضاءل الشاعر الكبير ويتساوى بغيره ممن يقعون فى أسر الصور النمطية عندما تؤخذ لمجرد أن الشاعر يألفها أو لايجد غيرها . فعل ذلك الفرزدق حين أجله عمر بن عبد العزيز – أو غيره – ثلاثة أيام ليخرج من المدينة . فقال :

أو عَـدَنى وأجّلَنى ثلاثا   كما وُعِدَتْ لمهلكها ثمودُ

وبالمناسبة فإن « ثمود » ترددت عند ذلك الشاعر كثيراً فى تشكيل لم يعانه فنياً كما ينبغى . فأصبحت حكايتها غامضة أوبلا إيحاءات أسطورية – كما كانت عند الناس قائمة على النبوءة والتحدى الغيبىّ والإشارات الطقوسية والتحريم المقدّس – فاضمحلّت من ثم الحكايةُ إلى حدّ أنها أصبحت تشبيهاً مسطحاً ، وآية هذا كله الأبيات التالية وقد قصد بها إلى جرير وقبيلته كليب :

ونبئتُ أشقى جعفرٍ هاج شقوةً
علينا كما أشقى ثمود مبيدها
حتى تزور الضباعُ ملحمةً
كأنها من ثمود أو إرما
وكان جرير على قومه
كبكر ثمودٍ لها الأنكدِ
وكان لهم كبكر ثمودَ لما
رغا ظُهراً فدمرهم دمارا

فى البيت الأول يشير إلى **ذى الأهدام متوكل بن عياض** – المتحدث باسم بنى جعفر – وقد أصبح أشقاهم كما كان **قدار بن سالف أشقى ثمود** ، لأنه أبادها بعقر الناقة عنهم . وفى البيت الثانى نحس أنه لم يوفّق فى الإشارة إلى ثمود ، فعدل عنها بإشارة أخرى – غير مجدية – إلى إرم ذات العماد ، وفى الإشارتين كان يقصد إلى المعركة المبيدة . والبيتان الثالث والرابع يتجه فيهما إلى شؤم جرير فى كليب بغير تحمس جمالىّ . أو بلا قدرة على إقناعنا بأن التزامن بين ثمود وكليب كان ضرورة تفرضها الأجزاء الداخلية التى تعيّنها الألفاظ . بمعنى أننا لا نجد فيما نظمه إلا البناء اللفظى برموز لغوية جرداء . الأمر الذى يدل على أنه فاقدُ ملكته المنتجة .

وبالرغم من أن أغلب الشعراء القدماء – عندنا – عمدوا إلى هذا البناء اللفظى العقيم (٨) فقد ظلت ثمود عند قلة منهم منطلقة إلى معانٍ متجددة بل منهم من نظمها وقائع حذوك النعل بالنعل ، تماما كما نظم النابغة قصة سليمان فى قصيدة واحدة مع خرافة زرقاء اليمامة المتكهنة التى سماها فتاة الحى (٩) .

(٤)

لا أظن أننى أطلت فيما قدمت ، ففضلا عن أنه وصف منهج رأينا كيف تتلاقى نفسية الشاعر الواعى – وسميناه نحن الشاعر الكبير بمعنى المنتج – بالصور التراثية المستمدة من الأسطورة ، وبصورة الواقع بعد أن حوّله إلى بنية لغوية قوامها الرموز

والاشارات التى تسترفد بالحدس كثيراً مما لا وجود له إلا نفسيا أو روحيا . ويعنى هذا بإيجاز أن الصورة الشعرية المبتكرة ترجع – من حيث هى مجاز أو كناية أو علامة سيميوطيقية-إلى قدرة الشاعر على الخروج من الفكرة المتسلطة بشىء يقول شيئا يحاور الضمير العام بكلّ ميتافيزيقياته .

ومن المؤكد أنّ علقمة – وها نحن نعود إليه مرة ثالثة أو رابعة – كان يفهم ذلك ، بل كان يعلم أن قصيدته التى أشار فيها إلى سَقْب الناقة المحرمة لا تمانع فى استيعاب إشارات أخرى تتفق وطبيعة القضية التى يطرحها . وجاء تشبيب البداية مجموعة ترشيحات لناقة تتحول – بعد أن تسير ليلها – إلى بقرة يطاردها قانصٌ وكلابهُ ، ويهديه هو من فوقها الفرقدان إلى ممدوحه الملك الربّ بعد أن ربّته من قبله أرباب من الملوك ضيعوه(١٠) .

أريد أن أقول إنّ الشاعر نجح فى إشاعة جوٍّ خدَّر مَنْ حوله ، حتى إن الملك أمر بإطلاق سراح الأسرى من تميم بناء على طلب الشاعر . ولما بلغت قريشاً هذه البائية سمتها «سمط الدهر» لجلالها .

ومما يدخل فى بحثنا وردته القصيدة نفسها «المخذم» و«الرَّسوب» سيفا الملك وقد باهى بهما(١١) :

مُظاهِرُ سِرْبالَىْ حديدٍ عليهما   عقيلا سيوفٍ مِخذَمٌ ورَسُوبُ

ونحن نوافق على أن الجاهلىّ كان يهتم بذكر السيف كثيراً ، فتصويره فى الشعر أو ذكره لا يعنى أنه من نسج الخيال معتمدا المادة التى يتحرك منها الرجل بسيفه ، وإنما يعنى أيضاً أن الشاعر يسترفد أعماقه المظلمة بما فيها من رواسب موغلة فى القدم والعراقة .

ومرة ثالثة أنبه إلى أننى لا أحمِّل النصوص الشعرية فوق ما تحمله أو غير ما تحمله ، ففى وسع الدراسات الإنثولوجية أن تدعم ما أذهب إليه من حيث إن الواقع ليس واقعاً بخصوصه فقط ، وإن ما يراه بعضنا سببا لوضع تقرره الحياة العادية ليس إلا مردوداً لبعض ما يرويه ابن الكلبى وابن وحشية الكلدانى وابن مسعود والطبرى وابن سعيد الأندلسىّ – بجانب وهب بن منبة وعبيد بن شرية – عن أساطير القبائل العربية وخرافاتهم التى يرجعها عدة من المحققين كالعلامة جواد على إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد !

وقد انحدرت إلينا من تلك الحقبة رموز وإشارات ووقائع بكاملها عن السيف منذ كان يُسَمَّى كما يسمى الأسد أو الناقة ، بل منذ كان قيمة اجتماعية ترتبط بالكاهن المحارب أو الملك البعل . بمعنى أن حمْلَ السيف كان امتيازاً لذوى الجاه والوجاهة ، ثم حمل – فى الحكايات الخرافية والسير الشعبية – علامة طبقية يختص بها مثلا سام بن نوح ، ثم يورِّثه الضميرُ العام لصنديد همام كسيف بن ذى يزن صاحب الإسم السلاح الذى خاض به أكبر معارك البطولة .

ولأمر ما سمى سيف الرسول عليه السلام بالمشطَّب بدلا من المفقَّر – وقد كانت فيه حزوز ناتئة – فتابعه فى التسمية على بن أبى طالب ، أو لعله ورث السيف نفسه كما ورث عن أبيه المعور . وقد ظفر – عليه السلام – بذى الفقار فى وقعة بدر من العاص بن منبّه الذى زعم أنّ الجنّ صنعته ، وورّثه عليا الذى ورّثه بعض أولاده ، إلى أن آل إلى الفاطميين . وفى الأخبار أنّ موسى الهادى ورث الصمصامة ، وكان لعمرو بن معدى كرب ، فى حين حارب الظاهر بيبرس بسيف عمر بن الخطاب .

وما استطردت هذا الاستطراد إلا لأنبّه إلى أن إشارة كإشارة علقمة إلى سيفَىْ الملك تغرى الدارس بالبحث عن طريقة أخرى – غير طريقة الشراح التقليديين – لتقويم هذه الأداة التى ظلت إلى اليوم تحمل معانى الموت والحياة . ولعلنا بالرجوع إلى منهج دارسى الأدب الإغريقى – أو حتى إلى كارل يونج – نفهم كيف ينبغى أن يعاد النظر إلى الأنماط التعبيرية أو التصويرية لتقويمها بفكر أعمق وأكثر التصاقاً بتراث الإنسانية . وليكن فى حسابنا دائما أن نظرية الرموز – فى الفهم النقدى الحديث – تفترض فى التجربة الشعرية هذا التوسع المتعمِّق ، ومن ثم أقامت نفسها على قاعدة المعنى متعدد المعانى .

ولقد كان لتتبعى هذا المعنى متعدّد المعانى فى مجموعتَىْ المفضليات والمعلقات – وقبل ذلك ملاحم الأيام العربية بوجه خاص – أن اجتمع بين يدى كمٌّ هائلٌ من الشعر القديم أسىء فهمه أو قُصِّر فى هذا الفهم . وتبيّن أننا – دون أن يدرى كثير منا – وقعنا فى شرك حكم يقوم على أن هذا الشعر سطحى ، وأن قائله عجز فيه عن فرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء ، حتى لكأنه آثر أن يكون مجرّد مصوِّر – بالمعنى الحسىّ – وليس منتجا يستمد الرموز من خاطره ويستوحى نماذج يونج بأسلوب خلّاق .

وهنا يجب أن نذكر أنّ ما سجله الجاحظ فى قوله «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هى التى تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مديحا وقال كأنّ ناقتى بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هى المقتولة»(١٢) إنما هو بنحوٍ أو آخر تسجيل لسيميوطيقية لها خلفيةٌ منذ كان الشعر الشق الكلامى فى الأسطورة ولا يخلص من أسباب الدين إلا فى حدود . وفى استطاعتنا فى الوقت نفسه أن نجد فى قتل الكلب داخل قصائد الهجاء – وهذه كان لها طقوس صارمة – علامة أخرى تثرى فهمنا . ومن هنا تصبح مقولة الجاحظ بقتله رمزاً يرشح لما سيئول إليه مصير الخصوم ، وما أكثر ما شبه هؤلاء الخصوم بالكلاب (١٣) .

وواضح من قتل البقرة – أو الثور ، وكان حيوانا طوطميا اتخذ رمزاً للقمر «هو بعل» أو وِدّ أو سين(١٤) – أنه كان طقسا صيديا كما يقول براندون Brandon فى كتابه «العقيدة فى التاريخ القديم» وأنه إذا كان يؤكل عند بعض القبائل فلكى يظفر صائده – الذى سيأكله – بإحلال قوة معبوده وبعض صفاته فيه !

وأما ربط الكلب بالمهجوين – مع أنه كان فى مرحلة حضارية متقدمة من الضروب المقدسة للحيوان Totem – فراجع إلى لعنة أنزلها المصريون القدماء عليه بعد أن نهش جثة أبيس ، العجل الطوطم . ولما تسامع عرب الجزيرة القدماء بهذه اللعنة تحوّلت نظرتهم إلى الكلب على النحو الذى بيّنه الجاحظ . وتأكد لهم أن الكلاب

النجوم لا تستطيع أن تنال من الثور النجم ، مع أنها تسير فى ركاب الصياد النجم المسمى بالجبار[١٥] .

فإذا قُتل عند الشعراء ـ برغم ذلك ـ فلأنه يعنى أن كارثة حلّت بالأرض ، وإقامة حفل الجناز وندب الميت مجردّ طقوس تمنع فى المقابل وقوع كارثة سماوية مدمرة . وأكبر الظن أن هذا يفسّر جانباً من طقوسيات المراثى المعقدّة ؛ فهذه بقدر ما كانت تعويذات تقال للميت على قبره بعد أن تحسر الرءوس وتشقق الجيوب . والنساء يتولين لطم الخدود بالنعال والجلود ، كانت أيضا صلوات لإيل ـ وقد لقّب فيما لقب به بالثور إيل ـ ولبعل أيضا . وقد أنكرها القرآن الكريم مذكراً كفار مكة بما قاله النبى إلياس للعبريين «أتدعون بعلاً وتَذَرُون أَحْسَنَ الخالقين،الله ربَّكم وربَّ آبائِكم الأَوَّلين »[١٦]

والدارسون يرون أن الجزء الخاص بتعاويذ الميت ، قد تحول بعد ذلك ـ مع تطور الحياة ـ إلى ذكر أعمال الميت أو ذكر أبرزها تشهد على ذلك تلك المخربشات والنقوش التى اكتشفت فى أنحاء الجزيرة شماليها وجنوبيها.. ومع ذلك حملت المراثى والتأبينات المختلفة معانى دينية احتضنتها الصنعة الشعرية ، حتى ليصبح ما يقوله النادبُ نفسه ـ وقد أحس بدنّو أجله ـ ضرباً من النوادر والسلوك المثير . يقول الممزق العبدى مثلا :[١٧]

قد رجَّلونى وما رُجِّلْتُ من شَعَثٍ
وألبسونى ثياباً غيرَ أخلاقِ
ورفَّعونى وقالوا أيمُّا رجلٍ
وأدرجونى كأنى طىٌّ مخراق
وأرسلوا فتيةً من خيرهم حسباً
ليسندوا فى ضريح التُّرْبِ أطباق

فههنا قيمة حضارية تشير إليها كلُّ لفظة من ألفاظ الأبيات الثلاثة ، وترسم مع غيرها عدة رسوم تجرى فى حالة موت الرئيس أو الملك أو الساجع المتكهن . وسنرى دريدْ بن الصِّمة ـ بعد قليل ـ يرثى معاوية أخا الخنساء رثاء الملوك المتضمن تلك الطقوس ، التى تتوجها إقامة قبة رفيعة فوق اللحد ، وكان أغلبهم يوسَّد على الريحان .

يقول الحارث بن ظالم المرى يذكر بعض قومه :[٨١]

القاتلين من المناذر سبعة
فى الكهف فوق وسائد الريحان

وبعض الرؤساء كان إذا جرح فى المعركة حمل بتهليلة دينية منها قول الشاعر :[١٩]

كتيبة زينها مولاها
لا كهلها هُدَّ ولا فتاها

فإذا مات وجُلِّل ـ كما رأينا ـ وألبس الثيابَ الجديدة حرص الشعراء على التنبيه بأنه لم يُدَنّسْ قط يقول خُفاف بن نُدْبة يرثى صديقه القائد حُضير الكتائب الأوسى :

فأوْدَى بنفسك يومَ الوغَى   ونَقّى ثيابَكَ لم تَطْهَرِ

ويقول امرؤ القيس يمدح رهطه بنى عوف :

ثيابُ بنى عوف طهارى نقيةٌ   وأوْجُهُهُم عند المشاهد غُرّانْ

أى لم يدنسوا ثيابهم بما يشين من الذم . فى مقابل ما يقوله زهير بن أبى متوعدا الحارث الأسدى[٢٠] :

لَيَأْتِيَنَّكَ منى منطقٌ قَذِعٌ
باقٍ كما دنَّسَ القُبطيةَ الوَدَكُ

والقبطية لم يكن كساء عاديا ، وإنما كان يصنعه قبط مصر لطبقة الأشراف . ومنه القباطىّ التى قيل إن المعلقات كتبت عليها بماء الذهب . ويظل للطهارة بعد ذلك بريقها أو قدسيتها . حتى إن الشاعر لاينسى ـ فى معرض رثائه ـ أن ينسحب بها على المرأة الحائض والجنب لايواقعها أحدٌ إلا بعد أن تتطهر : وتكون حينئذ ـ فى اعتقادهم ـ أنجب للولد . يبدو ذلك فى إشارة عاجلة ولكنها دالّةٌ فى بيت للربيع بنى زياد يرثى به مالك بن زهير العبسى[٢١] :

أفبعد مقتل مالك بن زهير   ترجو النساء عواقبَ الأُطهار

وفى إشارة مثلها لعصمةَ بن حَدُرة فى يوم الصرائم . وكان آلى ألا يشرب خمراً ولايقرب امرأة ولا يغتسل حتى يقتل سبعين رجلا من عبس ، فقال بعد أن قتلهم :

الله قد أمكنى من عبس   ساغ شرابى وشفيت نفسى
وكنت لا أقرب ظهر عرسى   ولا أشد بالوخاف رأسى

ثم ترتبط قضية الطهارة ببعض الخزعبلات التى تؤكد جوانب أخرى فى الوليد الذى تغشم أمه قبل أن تحلّ نطاقها للتطهر . ومن تلك الخلفية ينطلق أبو كبير الهذلى ـ وكان صعلوكا قبل أن يُسلم ـ فى وصف تأبط شراً قائلاً إنه[٢٣] :

مما حَمَلْنَ به وهنَّ عواقِدٌ
حبُكَ الثيابِ فشَبَّ غيرَ مثقَّلِ
حملت به فى ليلةٍ مزءودةٍ
كَرْهاً وَعَقْدُ نطاقها لم يُحْلَلِ .

فأتت به حُوشَ الجَنانِ مبطَّناً
سُهُداً إذا ما نام ليلُ الهَوْجَلِ

فإذا هو ـ أى تأبط شرا ـ مفزّع لا يطاق ، وحشىُّ الفؤاد خميص البطن . لا ينام إذا نام غيره النوم الثقيل . ومع ذلك فليكن هذا التفسير من صميم حكمة العربىّ القديم ، إلا أن أسلوب الشعر الجاهلى ـ حتى ما اقترب عهده بالإسلام ـ يبدو فى كثير من الأحيان دالاً . ويسمح لنا بالانغماس فى تفصيلات أنثروبولوجية معقده .

.. لكن قد يقال من جانب بعض الشراح المدرسيين المحدثين إن قصائد الهجاء والرثاء هى مما لايخفَى عن القارئ العادىّ أسطوريته . وبالتالى قد تكون للسيميوطيقيات Semiotics منافذ سهلة الولوج . ومن قبل وقف عندها دون أن يسميها أبو عبيدة معمر بن المثنى ؛ فأقول : إذن لا نملك إلا أن نتفق معهم على أن التفسيرات الأسطورية

قائمة على أى حال ، ولأبى عبيدة نفسه فضل اللفت إليها ، بل لعل كتابه «المجاز» دليل على رغبته فى استحضار الماضى فى أثناء قراءته أىّ نصٍّ أدبىٍّ من جانب ، واستنهاض لإعادة مناقشة البلاغيين والنقاد فيما صدروا عنه فى علم المعانى والرموز من جانب آخر .

(٥)

يبقى جزء أخير من هذا البحث أقدّمه من غيرما إشارة واحدة إلى شرح المنهج الذى أصدر عنه ـ فقد شغلت الصفحات السابقة كثيراً من هذا الشرح ـ وفى يقينى أن من أخصب ما يمكن أن نهتم به وأكثره دلالة على ارتباط الشعر بالأسطورة وبالدين شئنا أو لم نشأ . ولقد نعنى الأسطورة هنا الطوطمية بكلّ ملابساتها ، وبكل ما يوحى به اعتقاد بوجود وحدة كونية بين أنواع الزواحف والأشجار والهوام والحيوان والصحور والنجوم . يشهد على هذا حضور هذه جميعا فى سلاسل النسب العربية كأسد وثعلبة وصخر وشمس . غير أننا قد نراها فى طور لها متأخر مجموعة من الأنماط الشعرية الثابتة .

ومنذ البدء ـ أقصد بدء الخليقة ـ كان الطوطم مقررا فى تصوّر الإنسان . وفى قصة الخليقة العربية نجدُ الحوت . إذ الإله الأول والآخر ثبّت الأرضَ بعد خلقها على ظهر حوتٍ وجد فى الماء . وكان هذا الماء على ظهر صفاة حملها ملاك ، وكان الملاك على صخرة . والصخرة فى الريح .

وتلك جميعا عناصر كونية قُدِّست أو قُدِّرت حينما ارتبطت أو ارتبط بعضها ـ على الأقل ـ بالخالق الأول والآخر . وما كان من صفات هذا الخالق الرحمة . فقد أصبح الماء رحمة ، وصارت الريح رحمة ، وإن تصبح أحيانا نقمة كالناقة والحية . وأما الصفاة ، فقد ظلت مناط قداسة حتى بعد ظهور الإسلام ، واتّسمت فكرة الملاك بطبيعة نورانية سلبت من عزرائيل لأنه يسلب الحىّ حياته .

ولا نهاية لحصر صنوف الطوطم ، الأمر الذى يجعلنا نتوقف ـ ونحن نقرأ الشعر الجاهلى ـ عند الطوطم الحيوانى كثيرا ، ومن قبل رأينا تفسيراً أسطوريا لظهور الكلب والبقرة أو الثور الوحشى . ويهدينا هذا التفسير إلى أن معلقة طرفة بن العبد مثلا ـ وهو يتبدّى فيها ـ تنم على واحدٍ من أمرين ، وقد وصف ناقته فى أكثر من ثلاثين بيتا : إما أنه يريد أن يقابل بها ناقة السماء المثالية من منطلق وحدة الوجود عند الشاعر الجاهلى ، وإما أنه يريد السيطرة التامة عليها فرصدها جزءاً جزءاً رصدا سحريا كما يفعل صنوه بنقش الحيوان الذى يريد صيده على الحجر . وفى كلتا الحالتين لم يغب عن ذاكرته الخلاقة المنتجة البعد الأسطورى للناقة ، واستغل الحسّ الجماعى فى الوقت نفسه بجمال الناقة فقدّره استاطيقيا على النحو الذى لفت به أنظار النقاد . وليس يخفى أن الإعجاب ببعض البهائم قد نبه إليه القرآن الكريم . فقد قال تعالى «والأنعامَ خَلَقَهَا لكمْ فيها دفءٌ ومنافعُ ومنها تأكلونَ . ولكم فيها جمالٌ حينَ تُريحُونَ وحينَ تَسرَحُونَ» وقال أيضا «والخيلَ والبغالَ والحميرَ لِتَركَبُوهَا وَزِينَةً»[٢٤]

على أن وراء ذلك أفكارا نسجت قصصا عن حيوانات أخرى منها الغزال ، والدابة الجميلة التى مُسِخَتْ حيةً لأنها سمحت لإبليس بأن يحلَّ فيها أو يتقمصها ليغرى حواء بأكل التفاحة المحرمة[٢٥] . ومن قبل ذكرنا حكاية ناقة صالح التى انشقّت عنها الصخرة ، وفى القائمة حكاية هدهد سليمان ـ فى صف مع الجنّ المسخّر له ، وقد أوردها النابغة فى دالية مشهورة له[٢٦] . ثم حكاية فيل أبرهة والطير الأبابيل . وقد وقف عندها القرآن الكريم وقفة وعظية مؤثرة .

فإذا كان الشعر الجاهلى يعتمد «موتيفات» من هذه الحكايات ، فليس يعنى هذا أن الحيوان موجود فى الجزيرة كما يقال ـ فهو فى كل مكان ـ وإنما يعنى أنه عنصر وراءه رصيد هائل من الأفكار الأسطورية . ومن أطرف هذه الأفكار ما جاء فى تفسير سيطرة قريش على العرب ، فقد كان قصىّ بن كلاب واسع الحيلة قوى العزيمة ، ولما كانت سمكة القرش من أعظم دوابّ البحر قوة ـ كما ذكر الطبرى ـ فقد جعلها طوطمه على أساس أنه جمع أبناء عشيرته من بنى النضر بن كنانة واستقطب بهم احترام سواهم ، قال الشاعر :

وقـريش هى التى تسكن البـحـر
بها سُـمِّـيَـتْ قـريش قـريشـا

بيت سخيف فيما نرى ، ولكنه يلخصّ حالة قبيلة تبحث عن طوطم لها . ثم لما وجدته ـ حتى من أجل تحصيل البركة ـ اختلف فيه التأويل ؛ فقيل ان التقرش هو التجمع أو هو الوفاء بحاجة الناس فى الحرم ، أو السيطرة عليهم ، أو البعد عن الغارات أو ما يذهب إليه الشاعر فى قوله[٢٧] :

قوارشُ بالرماح كأنَّ فيها
شواطن ينتزعن به انتزاعا

وفى كل أولئك نزلت قريش منزلة بنى أسد وبنى كلب وكلاب وبنى ثعلبة وبنى أنف الناقة فى الإخلاص لحيوان طوطم يقدسونه ويلتفون حوله .

وأما دريد بن الصمة الذى وعدنا بالتعرض له ، فقد كان شاعراً رئيسا فى قومه ، واخترنا له هذه الأبيات فى رثاء أخى الخنساء ، وكان قتل فى يوم حوزة الأول[٢٨] :

فـإن الـرُّزْءَ يوم وقـفـتُ أدعو
فـلم أُسمِعْ مـعـاويـةَ بن عـمـرو
ولو أسمعـتـه لأتـاك يسـعـى
حـثـيـثَ الـسَّعـى أو لأتـاك يجرى
بِشَـكَّـةِ حـازم لا غُـمْـرَ فـيـه
إذا لـبس الـكُمَاة جـلـود نـمْـرِ
عـرفـتُ مـكـانـه فـعـطـفـت زوراً
وأين مـكـانُ زورٍ يـابن بـكـرِ
على إرم وأحـجـارٍ ثـقـالٍ
وأغصـانٍ من الـسَّـلَـمَـاتِ سُـمْـرِ
وبـنـيـانُ الـقـبـورِ أتى عـليـهـا
طِوالُ الـدَّهـرِ شـهـرا بـعـد شَـهْـرِ

وتلك فيما أرى ـ وقد وضعت **معاوية** مع الملوك القتلى[٢٩] ـ لا تحتاج إلى تحليلات الكلاسيكيين إلا إذا أردنا طمس الدلالات الإيحائية التى تحفل بها . لكن وراءها طقساً دينياً خاصاً بتحريم الزّور ، أىّ البعير المقدس الذى يجلّل ويصحب فى الموقف الجلل . وقد اختص بتلك التسمية لأنه كان من الإبل مالا يقدس ، وبعضه ـ كالبلية ـ كان ملعونا .

روى فى يوم الزّورين أن تميا حشدت **لبكر بن ربيعة**، ثم أقبلت بالزورين مقرونين أو مقيدين ، وقالت : **لا نولّى حتى يولّى هذان البعيران !** فلما أدركت بكر ذلك أمّرت عليها كاهنها الأصمّ **عمرو بن قيس** فقال لهم : أنا زوركم ، قاتلوا عنى ولا تفروا حتى أفرّ ! وانتصرت بكر . فتغنى الأعشى بانتصارها قائلا :

نحن الذين هزمنا يوم صَبَّحنَا
جيشَ الزُّوَيْرَيْن فى جمع الأحاليف

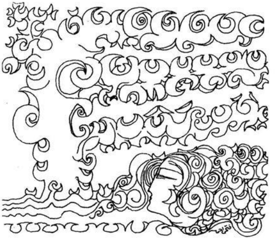
وارتجز شاعر إسلامىّ متقدم قيل هو **الأغلب العجلى** ، **أو يحيى بن منصور** . فقال :

جاءوا بزوريهم وجئنا بالأصم
شيخ لنا كالليث من باقى إرم
يضرب بالسيف إذا الرمحُ انقصم

وفى يوم النّسار ذكر **مالك بن نويرة** زوراً آخر ، ولكن بغير الفعل « صبح » مستعيضا عنه بالظرف « غدوة » :

ولو آنسونا بالعرائس غُدْوَةً
نقود زويراً عاقدين النواصيا

وعلّق أبو عبيدة على البيت بقوله «**كانت بنو تميم إذا أرادوا القتال عمدوا إلى بعيرٍ فجللوهِ وقالوا : لا نفرُّ حتى يفرَّ هذا** »[٣٠]



وقد استعان دريد بن الصمة بمثل هذا الزور ، يستدل به على لحد معاوية بن عمرو بن الشريد السلمىّ وقد مرَّ زمنُ على يوم حوزة الأول الذى قتل فيه . ولأنه كان شريفا نبيلا فقد عده أخوه صخر ملكا مثله . فلم يكن من بأس إذا أصبح ـ عند دريد ـ زوراً نصب على جبل تميزه أغصان من شجرات طوطمية روى أنها كانت مأوى لآلهة أو شياطين[٣١]

والزور عادة ما يكون جملا صغيراً ـ هكذا قضت الشعائر الجاهلية ـ وقد لا يقتل إذا نفر أو تعثّر بحمى مقدس . ويظل إلى أن يُفْحَل كما افتحلت بكر أحد الزورين التميميين بعد أن قتلت الآخر . فيضرب الضراب المعدود . وحينئذ يتحول إلى « قيمة » أخرى يرعاها الكهنة السحرة أو الطواغيت ، خيث لا يحمل عليه شئ ويسمى بالحام .[٣٢]

على أن موتيفة « الزور » ليست كلَّ شئ فى أبيات دريد ، فنحن إذا عدنا إلى قراءة البيت الأول الذى ينادى فيه الشاعر صديقه « العظيم » ولا يسمع نداءه ـ ويعنى هذا أنه مات ـ ندرك أنه يستشعر فداحة الرزء . لأن صديقه الإنسان تحوّل إلى مناطِ حمىً مقدس . والوصول إلى هذا الحمى يقضى بشعائر أو برسوم لا سبيل إلى التهوين منها . وأين هو تحت التراب ملحوداً لا حول له ولا قوة منه حيا فحلا فتيا يصعب قياده ويضرب الضراب الذى يدل على فروسيته ؟ والمعروف أن فتوة المرء ـ فى عرف الفارس الجاهلى كما يصفه كلّ من طرفة وامرئ القيس فى معلقتيهما ـ تؤسسها قدرته على أسر المرأة فى أى وقت وعلى أى نحوٍ يريد .

ومهما يكن من شئ ، فنحن إذا فتتنا أبيات دريد ـ على هذا النحو ـ نجد كلّ هذه العوالم والأبعاد ، ولن نجابه برثاء باردٍ أو بتأبينٍ قد يلفت النقاد بتشبيه مكرور أو كتابة معادة . ثم يطول بنا الحديث ـ بعد ذلك ـ لأنه يثير قضية الظُّعُن وهى من أخطر قضايا الشعر العربىّ على الإطلاق . وإخال أن البتَّ فيها يمكن أن يتم عن طريق الأخذ بالمعادل الفلكىّ ، إذا صح أن نصطلح على ذلك . فقد زعمنا ـ فيما زعمنا ـ أن طرفة فى معلقته حاول فى ضوء الوحدة الكونية أو الوجودية أن يقدم ناقة السماء ، تماما كما حاول امرؤ القيس أن يقدم فرس النجوم فى ثمانية عشر بيتا من ثلاثة وأربعين هى كل قصيدته التى مطلعها[٣٣] :

أحار بنَ عمرٍو كأنى خَمِرْ
ويعدو على المرء ما يأتمر

إلا أن ذلك المعادل الفلكىّ قد لا يقنع الدارسين . لأنه قائم على تخيلّ يوشك أن يكون محدودًا ، وقد يختلف فى الرؤية الواحدة لمجموعة من النجوم اثنان . واذا كان هناك من يرى أن الفرس ـ رمز الشمس ـ موجودٌ فى مجموعة الجوزاء التى يشاهدُ « الجبارُ » فيها . فلماذا تبدو الشمس فى الشعر غزالا بقرن واحد أو بقرون[٣٤] ؟ ولماذا لاتوجد بين النجوم إلا الناقة العنتريس التى يركبها واحد **كعبيد بن الأبرص**[٣٥] ؟ وهذه فيما يقال ناقة خرافية كالعفرناة من النياق الوحشية التى ضربت فيها فحول الجن ، تماما كالناقة الحرْجوج التى ركبها **امرؤ القيس**[٣٦] .

من أجل ذلك ـ ولتمنع هذا التردد فى التفسير ـ لأبدَّ من التوجيه الأسطورى نقطع به الطريق أمام المترددين . والذى لاشك فيه أن الظعن

فى إطار المقدمة الطللية ووصف الناقة – مع ربطها بالبقرة أو الثور الوحشى أو الحمار الأبد أو الظليم أحيانا – إنما هو تقليد شعرى له أصوله الميثولوجية، وليس تعبيراً عن واقع يفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا فى خيام وأنفقوا أيامهم فى الرحلة والقنص والحرب.

وفى ظنى أن هذا التقليد يتحكم فى النظرة الاستاطيقية بوجه عام، ويفترض أن الشاعر يجب أن يلتزم قواعد لها أصول طقوسية ودينية ومايشبه ذلك. وفى رحلة الظُّعُن التى وصفها كل الشعراء تقريبا تُترك الناقة دائما، ولايعنى الشاعر أن تكون عنتريسا أو عفرناة أو عجلزة أو علنداة أو حتى شدنية أو عجر فية أو معناقا، وإنما يعنيه أن تكون بعيراً هادئا يحمل أجمل النساء وأكثرهن زينة وإشراقا، ومن خلال الكلل الحمراء الموشاة والرَّقم والأنماط ...

وفوق الحوايا غِزْلةٌ وجآذرٌ
تضمَّخْنَ من مسك ذكيّ وزنبق

كما يقول امرؤ القيس[٣٧]، وإذا ما وقع البصر عليهن من خلال منافذ الأستار الضيقة يلوح الذهب على ترائبهن العاجية فيما يصف المثقّب العبدى[٣٨]:

كـغـزلانٍ خَـذَلْنَ بـذات ضـالٍ
تـنوش الـدانـيـات من الـغصونِ
ظـهـرن بِـكـلَّـةٍ وسَـدَلْنَ رَقْماً
وثـقَّـبْنَ الوصـاوصَ لـلـعـيونِ
ومن ذهب يـلـوح على تـريبٍ
كـلون الـعـاج لـيس بـذى غضونِ

هذا والموكب كله يتجه عادةً من الشرق إلى الغرب، وفوق جبال مختلفة وفى قلب ودیانٍ سحيقة – ربما لاح فيها بعضُ الحجيج – وذلك فى غناء لا ينقطع حتى يحط عند عيون الماء أو جمامه. ويلخص ذلك كله زهير بن أبى سلمى فى معلقته التى يمدح فيها الحارث بن عوف وهرم بن سنان بطلى السلام فى حروب داحس والغبراء[٣٩]:

تَبَصَّرْ خليلى هل ترى من ظعائنٍ
تَحَمَّلْنَ بالعلياء من فوق جُرْثُمِ
جعلن القَنَانَ عن يمينٍ وحَزْنَه
وكم بالقَنَان من مُحِلٍّ ومُحْرِمِ
عَلَوْنَ بأنماط عِتاقٍ وكِلَّةٍ
ورادٍ، حواشيها مشاكهةُ الدَّمِ
ووَرَّكْنَ فى السوبان يعلون متنه
عليهنَّ دَلُّ الناعمِ المتنعم
بكَرْن بُكوراً واستَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ
فهنَّ ووادى الرَّسِّ كاليد للفم
وفيهنَّ مَلْهًى للصديق ومنظرٌ
أنيقٌ لعين الناظر المتوسِّمِ
كأنَّ فُتاتَ العِهْن فى كل منزلٍ
نَزَلْن به حَبُّ الفنا لم يُحَطَّمِ
فلما وَرَدْنَ الماء زُرْقاً جِمامُه
وضَعْنَ عِصِيَّ الحاضرِ المتخيِّمِ

أفنظن أنّ هذه رحلة وراء الكلأ حقا، بعد إقفار منزل؟ وفيم إذن زينةُ الظُّعن وأبهى الحلل والشاعر حزين يسمع الغناء ويشم العطور؟ أهكذا يستقبل الخراب والفراق حتى لا يكون هناك إلا الذكرى الحزينة وبقايا الحياة المنزلية – كالنؤى والأثافى – التى طالما أحبها وألفها؟

ثم لماذا يخرج الموكب من الشرق إلى الغرب، حيث الماء الكثير كما قال زهير وقال غيره، وحيث يكون الورود مساء؟

إن صحَّ أن تلك رحلةُ واقع – وفيها ما فيها من إشارات إلى استمرار حياة يمثلها وجود العين والآرام وأطلاؤها حيث كان منزل الحبيبة – فكم يكون صعبا أن نتصوّر امرأة جميلة تسافر عن حبيبها فرحةً وهو فى حزنه يتغنى بفرحها؟ إلا أن يكون البديل: أنَّ هذه رحلة الشمس نفسها يوميا منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق فى البحر العظيم. وما أكثر قصص الجاهليين عن الشمس الغاربة، وعن رحلة الإنسان وراءها حيث تغيب فى عينٍ حَمِئَةٍ، ثم تخرج من الشرق من جديد!

ومن يدرى، فقد تكون الشمس – حبيبة الشاعر رمزا – مقلّةً ناقةً كناقة هذه الحبيبة. ومن قديم تصوّر الأساطير الشمس سفينة تسير فى بحر، وقد حَرَصَ الشاعر الجاهلى فى كثير من الأحيان على تصوير الظعنُ بالخلايا، أى السفن العظيمة، يقول طرفة[٤٠]:

كأنَّ حُدوجَ المالكية غُدوةً
خلايا سفين بالنواصف من دَدِ

وقال امرؤ القيس[٤١]:

فَشَبَّهْتُهُمْ فى الآل لما تكمشوا
حدائقَ دَوْمٍ أو سفينا مُقَيَّرا

وكامرئ القيس قال المثقب العبدى «يُشَبَّهْنَ السفينَ وهنَّ بختٌ»، فى نونيته التى عرضنا لها، وفيها أيضا «كأن حمولهنَّ على سفين»[٤٢] وأخيراً قال المرقش الأكبر[٤٣]

لمن الظُّعْنُ بالضحى طافياتٍ
شِبْهُها الدَّوْمُ أو خلايا سفينِ

وكختام لهذا البحث – وإن ظللنا فى إطار المقدمة الطللية – نشير إلى الغزْلة وجآذر امرئ القيس، وإلى غزلان المثقّب العبدى التى تخلّفت عن القطيع، ثم إلى كل غزال يعرض له الشعراء الجاهليون، فماذا نلحظ؟

قطبان يجتمعان فى الشعر الجاهلى مع الغزال أو الظبى وابنة عمه المهاة على مستوى رفيع من الجمال والسمو والرقة والخصوبة. وهذان القطبان هما الشمس والمرأة، حتى لنعجز فى كثير من الأحيان عن الفصل بينهما أو رؤية أحدهما دون الآخر، ولاسيما فى مقدمة القصيدة. وقد قدمنا أن الشمس كانت معبودة، وهى اللات التى تستبدل بثنايا الجميلات «ثنايا كالبَرَدِ الناصع» كما يقول طرفة، أو على الأقل تمنحها شعاعاً «فى الغيم سطع» كما يقول سويد بن أبى كاهل، وهذه الحبيبة نفسها(٤٤):

تمنح المرآة وجهاً واضحا
مثل قرن الشمس فى الصحو ارتفعْ
وقرونا سابغاً أطرافُها
غلَّلتها ريحُ مسكٍ ذى فَنَعْ

لكن القرن هنا ـ وهو مجاز ـ للغزال فى الأصل ولكن يقال للشمس غزالة فى اللغة، وكلاهما يوضع مع دمية المرأة الجميلة فى محاريب الأقيال، يقول امرؤ القيس(٤٥):

وقد علمت سلمى وإن كان بعلُها
بأن الفتى يهذى وليس بفعالِ
وماذا عليه أنْ ذكرتُ أوانساً
كغزلان رملٍ فى محاريب أقيالِ

ويقول الأعشى(٤٦)

كدُميةٍ صُوِّرَ محرابُها
بِمُذْهَبٍ فى مرمرٍ مائرِ



وأما غزلان الرمل عند امرئ القيس ـ وقد جعلن دُمًى أو تماثيل ـ فتعنى الآرام، والرئم منها ذُكر فى الشعر جِيداً جميلا عند أغلب الشعراء فقالوا «مثل الرئم» أو «جيد كجيد الرئم»، فى حين آثر الحادرة أن يقول وكأنه أطال النظر إلى غزاله الموجود على الأرض وغزال السماء فلم يجد أبهى ولا أنصع من الجيد اللامع الطويل(٤٧):

وتَصَدَّفَتْ حتى استَبَتْك بواضح
صَلْتٍ كمنتصب الغزال الأتلعِ

وبالطريقة نفسها قال عِلباء بن أرقم فى امرأة أحبها(٤٨):

فيوماً توافينا بوجهٍ مُقَسَّمٍ
كأنْ ظبيةٍ تعطو إلى ناضر السَّلَمِ

وإن اختلف العطاءان؛ فبينا يقف الحادرة عند طوطمية الغزال ـ وقد اقترنت بها صفة صَلْتٍ دائما ـ يلح عِلباء على تشبيه نمطى لا ننكر أن أساسه قداسة الغزال التى جعلت قبيلته التى تنتمى إليه تجعله دمية أو تمثالا يوضعه مع دمى النساء أو بدلا منها فى المحاريب. وكان إذا مات حتف أنفه ـ لأنه لا يصادر ولا يذبح قط ولاسيما فى الشعر ـ كُفن وورى جثمانه التراب. وقد بكاه بنو الحارث سبعة أيام، هكذا تقضى الطقوس. ولما كشف عبد المطلب عن تمثالين من الذهب لغزالين فى الحرم وهو يعيد حفر زمزم، سرق أحدهما بنو الحارث فأنشد حسان بن ثابت(٤٩):

ياسالبَ البيتِ ذى الأركان حليتَه
أدِّ الغزالَ فلن يُخفى لمستلبِ
سائلْ بنى الحارثِ المُزْرى لعشره
أين الغزالُ عليه الدُّرُّ من ذهبِ

تلك الشواهد جميعا ـ ومثلها كثير لا نستطيع حصره ـ تقفنا عند شيئين مختلفين: أولهما اعتدال نبرة الشاعر وهو ينظر إلى المرأة الغزال أو المرأة الشمس فى التشبيب الذى تتضمنه مقدمة القصيدة الجاهلية. وفى هذه الحال لابد من تقدير «البعد» الأسطورى، واستحضار الطوطم بكل ما يقدمه من إشارات ورموز. ويبدو لنا أن ما يريده الشاعر ـ فى هذا الإطار الدينى، وهو دينى حقيقة ـ ليس إلا تقديم صلوات فى محراب الإلهة أو اللات؛ فمنها الحياة ومنها البهاء، ومنها كل نعيم الوجود.

وأما الشئ الثانى فتفريع على الأول بعد أن تفتت الطوطم فى مجموعة من الصور المجازية تشكل نفسها بمقدار ما استوعبه الشاعر من ثقافة بيئته، وتُقَوَّم استاطيقيا بمقدار ما يعطى أسلوبها من إيحاءات قد لا يقدر على استقطابها التفكير المنطقى. فيكون ثدى المرأة كأنف الغزال. وتكون لثتها مسودة كلثته حتى لتصبغها بالإثمد، كما تكون حانية رقيقة مثله، واذا غشيها الشاعر ـ كما فعل المنخل اليشكرى ـ تنفست «كتنفس الظبى البهير». أى أن الرغبة الجنسية هى التى تفرز هذه الصور، ويكون من الصعب معالجتها أسطوريا إلا إذا اتجهنا نحو العزّى نجمة الصباح أو النجم الثاقب.

العزى – كما قدمنا – هى ربة الجنس والإخصاب ، وقد اهتمت قريش بتمثالها وذبحت عنده ، وقدّم لها المنذر قربانا من بعض الراهبات . وكانت العانس من النساء إذا عسر عليها خاطب النكاح نثرت جانبا من شعرها وكحلت إحدى عينيها ، وظلت تحجل قبيل بروز العزّى فى الأفق وهى تقول : أبغى النكاح قبل الصباح(٥٠) !

فى هذا النوع من التشكيل الشهوى الذى أبرزه المنخلّ اليشكرى ، وكذلك امرؤ القيس بصفة خاصة – مع أنه فيما يروى عن زوجه أم جُنْدَب أنه «كان ثقيل لصُدرة خفيف العجُزة سريع الهراقة بطئ الإفاقة»(٥١) – انحياز واضح إلى أسباب العزى تتضاءل فيه أسطورة الشمس إلى أبعد مدى .

٭٭٭

وبعد ، فقد قيل فيما قيل إن العُزَّى هى نفسها عشتار البابلية . ومن أسماء هذه النجمة الزهرة ، ونعمة – والنخلة شجرتها المقدسة – وبعلتى ، وأحيانا اللات ، وفى الجنوب عثتر . وكل ما يروى من أساطير عنها لا يخرج عن تلك الدائرة التى حددناها . بل ربما كان فى رمزها الآخر – غير الغزال – وهو الامام ، ما يؤكد الدور الجنسى وحده . حتى لنجد من بقايا المعابد القديمة – وعند العبريين بخاصة – كواهن الحمام يقدسن النار ، لأنها صفة من صفات العزى إن لم تكن هى النار نفسها .

إذن ما أصعب التأويل هنا ، وما أشقَّه ! لكننا لا نيأس ، إذ لا يزال فى التفسير الأسطورى للأدب – وللشعر بخاصة – جوانب كثيرة لم يكشف عنها بعد وما قدّمه الروّاد فيه شعراء ونقاداً وأنثروبولوجيين يوحى بأن للأسطورة اليوم دوراً قد يقلب أنواع التقويم الأدبى رأساً على عقب .

● هوامش

(١) براجع كتاب الأصنام ٨ . ١٠ بتحقيق أحمد زكى باشا . ط دار الكتب المصرية سنة ١٩٦٥ وديوان النابغة ٥٤ . ٨٨ . ١٦٥ . تونس ١٩٧٥ والمفضليات ٥٩ . ٣١١ . ٦١٠ . ٦١١ . ٧٣٥ . ٧٧٦ بتحقيق شارلز ليال . ط . أوكسفورد ١٩٢١ .

تستك : تستد أى تُسد، لكيز : قبيلة عربية – وجيفها : سيرها – ساعر : حار – الغزال: طوطم لا يقتل . وتقصد به الزهرة ، وفى بعض الروايات «كدم الذبيح» من البهائم – مشعشع : مرقق بالماء – السلافة : ما خرج من الدن . وقيل ما سال من الخمر قبل العصير – جوش من الليل : قطعة منه .

(٢) نقائض جرير والفرزدق ٧٦ – والمأكلة . الرسالة .

(٣) نفسه ٢٢٠

(٤) المفضليات ٣٢

(٥) البيت هو :

ما أرانا نقول إلا معارًا ... أو معادًا من قولنا مكرورا

(٦) ديوان الطفيل الغنوى ٨٢ ط . دار الكتاب الجديد (بتحقيق محمد عبد القادر أحمد) وشرح القصائد العشر للخطيب التبريزى ٢٠٧ ط صبيح ١٩٦٤ .

(٧) المفضليات ٧٨٤

السقب : ولد الناقة – الداحص : الزالق والساقط . أو الذى يدفع برجليه عند النزع – الشكة : السلاح . تقول رجل شاكى السلاح أى شائك بمعنى أن سلاحه ذو شوكة

(٨) راجع على سبيل المثال قول جرير بن خرقاء أخى بنى عجل يهجو الأخطل :

ويوم الحنو قد علمت معدّ ... حصدناكم كما حُصدت ثمود

وقول محرز بن المكعبر الضبىّ يرد على رُشيد بين رُميْض العنزى :

فريقان منهم من أتى البحر دونه ... ومودٍ كما أودت ثمودُ وتبعَ

وعمد جرير إلى القالب نفسه . فقال :

وشبهت نفسك أشقى ثمودٍ ... فقالوا ضللت ولم يهتد

وقليلا ما جاوز الفرزدق هذا الشعب القديم . فإذا فعل وقف عند عاد نحا فقال :

وكانِ لهم يومان كانا عليهمُ ... كأيام عادٍ بالنحوس الأشائم

يقصد يوم ذى نجب ويوم الوتدات – راجع نقائض جرير والفرزدق ٣٧٥ . ٤٦١ . ٩٧٨ . ٧٩٩ ، ١٠٢٢

(٩) راجع فى ديوانه «يادارمية بالعلياء فالسند» ٨٢ . ٨٤

(١٠) راجع المفضليات ٧٧٩ فهو يقول :

وأنت امرؤ أفْضَتْ إليك أمانتى ... وقبلك ربتنى – فضعتْ – ربوب

وفى يوم النفراوات حاربت هوازن بربها زهير – الكاهن المتجبر – فقتله خالد بن جعفر وأنشد :

وقتلت ربَّهُمُ زهيراً بعدما ... جدع الأنوف وأكثر الأوتارا
وجعلت مهر بناتهم ودياتهم ... عقل الملوك هجائنا وبكارا

وقد علق أبو عبيدة معمر بن المثنى على ذلك بقوله «ألا ترى أنه ذكر فى شعره أن زهيراً كان ربهم ؟»

(١١) المفضليات ٧٨١

مظاهر سربالى : من قولنا موالٍ . أى لبس سربالا بعد سربال . وعنى بالسربالين هنا الدرع والقميص تحتها – عقيلا سيوف : كريما سيوف

(١٢) الحيوان ٢ : ٢٠ ط . القاهرة ١٩٣٨

(١٣) راجع على سبيل المثال الأصمعيات ٣٠ والنقائض ٢٢٠

(١٤) جواد على فى المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ٦ : ١٧٤ وراجع أيضا أورث فى كتابه «ديانة التعلم» وفيه أن هبل قريش هو نفسه بعل العربين وعليه تسمى أوس البعل وعبد البعل .

(١٥) يجب أن أذكر هنا أن إشارة علقمة السابقة إلى البقرة التى يطاردها الصياد وكلابه . تعنى أنه كان ينظر إلى المقابل الموجود بين مجموعة النجوم – الجبار وكلابه – ويدل على ذلك أنه قرن المشهد السماوى بذكر الفرقدين النجمين اللذين يهديانه وهو فوق ناقته !

(١٦) الصافات ١٢٥ (مكية)

(١٧) المفضليات ٦٠١

أخلاق : بالية ممزقة – مخراق : ثوب مفتول أو حربة قصيرة ذات سنّ طويل – أطباق : مفاصل

(١٨) الموشح للمرزبانى ١٣

(١٩) المفضليات ٦٢٧

(٢٠)

(٢١) ديوان امرىء القيس ٨٣ ط . دار المعارف ١٩٦٩ . الأغانى ٢٠ : ٣٠٧

(٢٢) راجع النقائض ٨٩ . ٣٣٧

(٢٣) كتاب شرح أشعار الهذليين ٣ : ١٠٧٢ . ١٠٧٣ بتحقيق عبد الستار فراج ومحمود محمد شاكر . ط . دار العروبة سنة ١٩٦٥ .

(٢٤) النحل ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ومما يذكر أن امرأ القيس وصف فرسه مفصلا فى ثمانى عشرة بيتا (ديوانه ١٦٣ – ١٦٧)

(٢٥) أصبحت الحية فى التفكير العربى القديم من سلالة الجن ، وقد خيف منها . وحاول أكثر من واحد عقد صلح معها ، وفى أيام «عاقل » و« البردان » و« وداحس والغبراء » ظهرت بأدوار مختلفة أحدها شجاع البطن . وبعضها إذا قتل خاف قاتلوه الجن أن يأخذوا بثأره فيأخذون روثة ويفتونها على رأسه قائلين : روثة راث ثائرك وفى ذلك يقول الشاعر :

طرحنا عليه الروث والزجر صادق
فراث علينا ثاره والطوائلُ

راجع بلوغ الأرب للألوسى ٢ : ٣٥٨

(٢٦) هى التى جعلت ضمن القصائد العشر التى شرحها التبريزى ، وأولها :

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأمد .

(٢٧) انظر تاريخ الأمم والملوك ٢ : ١٨٧ . واللسان مادة «قرش » واشتقاق ابن دريد ١٨ .

(٢٨) الأغانى ٢ ٢٨ .

(٢٩) قرر ذلك أخوه صخر . وكان قد ثأر له فى يوم حوزة الثانى وارتجز قائلا :

إنى قتلت هاشم بن حرملة
إذا الملوك حوله مغربلة

أى مقتولة وقد انتفخت !

(٣٠) نقائض جرير والفرزدق ٢٥٨ ، ٢٥٩ . وكامل ابن الأثير ١ : ٣٦٨ . ولسان العرب مادة «زور» .

(٣١) راجع ابن الكلبى فى الأصنام ٢٥ فهو يرى أن العزّى كانت تتمثل فى ثلاث سُمرات ببطن نخلة . ولما قطع خالد بن الوليد تلك السمرات كشف عن شيطانة سوداء .

(٣٢) القرآن الكريم بتفسير الجلالين ١٦٥ وبلوغ الأرب ٣ : ٣٦

والطواغيت هنا هم أصحاب الجبت . أى سحر قبط مصر (لاحظ العلاقة بين الجبت والقبط) وقد صار من الضرورى بعد ظهور الإسلام أن يندد القرآن الكريم بخزعبلاتهم «ألم تر إلى الذين أوتوا نصيبا من الكتاب يؤمنون بالجبت والطاغوت» .

(٣٣) راجع ديوانه ١٥٤

ومما نذكره أن عبيد بن الأبرص جعل ناقته «ضامراً بعد بُدْنها كالهلال » فساوى بينها وبين الملوك الذين جُعِلوا أهلة فى الشعر – ديوان زهير ٦٥ . وديوان الأعشى ٢٦ .

(٣٤) ديوان الأعشى ٣٦ ، ١٠٥ . وديوان زهير ٤٧ .

(٣٥) مروج الذهب ١ : ٣١٩

(٣٦) ديوانه ٤٥

(٣٧) ديوانه ١٦٨ .

والحوايا : مراكب النساء جمع حوية – غزلة : جآذر : أولاد البقر

(٣٨) المفضليات ٥٧٨

وخذلن : تخلفن عن صواحبهن ليقمن على أولادهن فهن أرقّ ما يكون – الرقم : من أكسية اليمن حمر توضع فوق الهوادج – الوصاوص : ثقوب فى الستر باتساع العين كثقوب البراقع .

(٣٩) شرح القصائد العشر ٢٠٧

جرثم : موضع – القنان : جبل لبنى أسد – أنماط : جمع نمط وهو ما يبسط – الكله : الستر – وراد : جمع ورد وهو الأحمر – السوبان : الأرض المرتفعة – التوريك : ركوب أوراك الدواب – الملهى : اللهو – التوسم : التفرس – العهن : الصوف المصبوغ – الفنا : عنب الثعلب – الزرق : شدة الصفاء – جمام جمع جم وهو مجتمع الماء فى الحوض وغيره – التخميم : ابتناء الخيمة .

(٤٠) شرح القصائد العشر ١٣٥

الحدوج : جمع حِدْج وهو الهودج – النواصف : ما اتسع من الوادى . جمع ناصفة – ود : اسم موضع .

(٤١) ديوان ٥٧

تكشوا : أسرعوا . والدوم يطول باليمن ويرتفع إلى السماء .

(٤٢) المفضليات ٥٧٦

(٤٣) المفضليات ٤٦٧

(٤٤) المفضليات ٣٨٣ . قنع : كثرة

(٤٥) ديوانه ٣٤

(٤٦) ديوانه ١٣٩

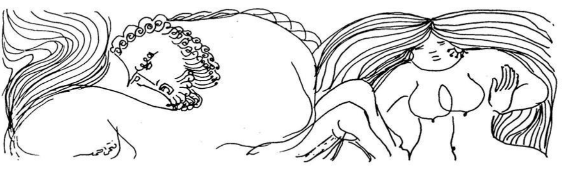
(٤٧) المفضليات ٥٢

(٤٨) الأصمعيات ١٧٨

(٤٩) سيرة ابن هشام ١ : ٥٠ . شرح ديوان حسان بن ثابت ٥٠ بتحقيق عبد الرحمن البرقوق .

(٥٠) بلوغ الأرب ٣ : ٢٥٣

(٥١) ديوانه ٤٠



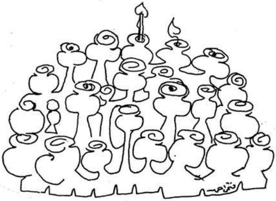
التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي

□ ابراهيم عبد الرحمن

ينبغي أن اعترف منذ البداية أن هذه المحاولة المقترحة لقراءة الشعر الجاهلي في ضوء المنهج الأسطوري ليست سوى خطوة على طريق الدراسات الخصبة التي ظفر بها هذا الشعر على أيدي القدامى والمحدثين من النقاد ، وهي دراسات تنوعت مناهجها ، واختلفت نتائجها ، ومن ثم فإن عملي في هذه القراءة الجديدة يتلخص في تجميع أفكارها والربط بين عناصرها المختلفة ، وفي عبارة مختصرة ، إعادة تركيب هذه العناصر وتأليفها بضم ما تفرق منها لنخلق منها ما يصح أن يسمى «منهجا جديدا» لدراسة الشعر الجاهلي ، يفك مغاليقه ويكشف عن كنوزه التي ظلت خافية على الدارسين القدامى ، كما لا تزال خافية على الدارسين المحدثين ، على الرغم من تنوع مناهجهم واتساع ثقافاتهم .

ومادام الفن الشعري، في المقام الأول ، بناء لغويا تخلق فيه اللغة خلقا جديدا ، وترد إلى منابعها أو تخلق لها هذه المنابع خلقا جديدا ، فان دراسة لغة الشعر الجاهلي بغية حل مشكلاتها ، ينبغي أن تكون مطلبا أساسيا في أية محاولة تبذل لقراءته قراءة جديدة . ولعل أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولاها بالنظر هو تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعامة والشعرية بخاصة ، تحديدا تاريخيا دقيقا . وفي عبارة أخرى إن دراسة الحضارة العربية والإسلامية ما بين الجاهلية والعصور الاسلامية القديمة ، في جانبيها الأدبي والفكري ، لتحتاج إلى مثل هذا «المعجم اللغوي التاريخي» الذي نستطيع عن طريقه أن نحدد مدلولات الألفاظ تحديدا دقيقا يكشف عن مفهوماتها ومعانيها وتطور هذه المفهومات ، وبذلك نستطيع أن نضع أيدينا على طبيعة الفكر العربي في صورته الصحيحة . وإذا ما قدر لنا أن نتغلب ، بطريق أو بآخر ، على هذه المعضلة اللغوية ، أمكننا أن ندلف من هذا الباب اللغوي إلى حل مشكلات الشعر الجاهلي الأخرى ، من تفسير الصورة الشعرية بالكشف عن أصولها «**الميثولوجية والشعبية**» القديمة ، وفهم مغزى هذه التركيبة الموضوعية الغريبة المعروفة بالأغراض الشعرية ، التي تتألف منها القصيدة وتفسيرها والكشف عن رموزها المختلفة . وحل هذه المعضلة اللغوية يمكن أن يهدينا ، بالإضافة إلى هذا كله ، إلى الكشف عن منابع الفن والإبداع في الشعر الجاهلي ، على الرغم من هذه النمطية الشكلية والموضوعية الغالبة على قصائده على اختلاف الشعراء والمناسبات ، والمتمثلة في تكرار الأغراض والصور والمعاني ، كما تعيننا على الفصل في هذه القضية القديمة الحديثة ، قضية توثيق الشعر الجاهلي ، على نحو ما سوف نرى !

ولكن كيف يتسنى لنا حل هذه المعضلة اللغوية حلا يرضي ويريح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي ؟ هذا سؤال لا سبيل إلى الإجابة الصحيحة عنه ؛ فقد تخلفت المباحث اللغوية قديما وحديثا في اللغة العربية تخلفا واضحا باستثناء قليل من الدراسات الجادة التي لم يلتفت إليها الدارسون — فدراسات القدماء ظلت معنية بناحية شكلية بعينها ، هي تثبيت هذا الشكل اللغوي الذي يشخصه الشعر الجاهلي ، وفرضه على الأجيال التالية ، في نواحيه المختلفة الصرفية والنحوية والأسلوبية والدلالية أيضا . وهم في الحقيقة معذورون في ذلك ، فقد كانوا مشغولين بقضية الصحة اللغوية لغاية دينية هي المحافظة على لغة القرآن بتقنينها ، والسعي إلى تفسير معانيه تفسيرا صحيحا بمقارنة لغته بلغة الشعر الجاهلي ، لدرجة أكسبت هذا النتاج الوثني قداسة دينية غريبة ، على الرغم من حملة الإسلام العنيفة على شعرائه ورفضه لقيمهم الاجتماعية



والخلقية . ولا نحتاج فى الحقيقة للتدليل على هذا ؛ فقد تواترت أخبار المفسرين بها تواترا عجيبا منذ صدر الإسلام حتى آخر القرن الرابع الهجرى ..... وشهرة ابن عباس فى ذلك الجانب معروفة لا سبيل إلى إنكارها ، وهو من مفسرى الرعيل الأول الذين كانوا بحكم قربهم من العصر الجاهلى ومعرفتهم بتراثه الشعرى أقدر على فهم لغة القرآن الكريم ولكنه مع ذلك كان يفضل الاعتماد على الشعر الجاهلى . فوضع بذلك مبدأ احتذاه من بعده كثرة المفسرين على الإطلاق ، لدرجة أنه أخذ يتميز عند بعض المفسرين ما يمكن أن نسميه بالتفسير الأدبى الخالص ، الذى انشغل أصحابه بإثبات خاصية الإعجاز البلاغى للنص القرآنى ، وهى قضية قد خلقها خوف المفسرين من التباس الأمر على العامة من كثرة إشارتهم إلى نصوص من الشعر الجاهلى فى تفسير القرآن ، أكثر مما خلقتها محاجة المسلمين للمعارضين للإسلام ، كما أن هذا الاتجاه قد قاد إلى وجوه من الآراء المتعارضة فى كثير من القضايا التشريعية .

ومن المؤسف أن هذا التخلف اللغوى لا يزال يجثم بكلكله على الدراسات العربية المعاصرة ، سواء على المستوى العام أو المستوى الأكاديمى . فالدراسات النحوية لا تزال مجرد تلخيص مخل لجهود القدماء من النحاة الذين نجحوا فى ضبط هذا الجانب التقنينى للقواعد النحوية ضبطا علميا رائعا ـ ومباحث فقه اللغة إذا استثنينا هذا القليل الذى أنجزه الرواد من أمثال الدكتور ابراهيم أنيس والدكتور يعقوب بكر وغيرهما من العلماء العرب المحدثين ، لا تزال هى الأخرى مشغولة برفع « الشعارات اللغوية » الغربية الحديثة دون تطبيقها عمليا فى حل مشكلات اللغة العربية التى تتراكم يوما بعد يوم ! وهؤلاء وأولئك معنيون ، تماما مثل قدامى اللغويين والنحويين ، بقضية الصحة اللغوية ، وهم بدورهم معذورون فى هذا ، لأنهم يمتارون من زاد القدماء ، ويسعون مثلهم إلى تثبيت الظواهر اللغوية فى شكل نحوى ثابت ، ومستوى أسلوبى بعينه لا يتغير ولا يتبدل !

ومهما يكن من شىء فإن الحاجة قد أصبحت ملحة أكثر مما كانت عليه فى أى وقت مضى ، للبحث عن حل لهذه المعضلة اللغوية التى تسببت فى هذه الفوضى النقدية قديما وحديثا . ولعله من الواضح أن تحليل هذه « التركيبة اللغوية » للشعر الجاهلى فى جوانبها المختلفة ، الدلالية والنحوية والإشارية ، لا يتأتى للدارس إلا بتطبيق منهجين معروفين فى الدراسات اللغوية والنحوية منذ أمد بعيد ، تطبيقا صارما يسقط من حسابه الخوف الذى يستشعره الدارسون العرب من صعوبة هذين المنهجين ، هما : **المنهج اللغوى المقارن** الذى ينظر إلى اللغة العربية ، فى نظامها النحوى والصرفى والأسلوبى بوصفها واحدة من فصيلة لغوية لها خصائصها ومقوماتها اللغوية التى تعود إلى أصل واحد خرجت منه وتطورت ، عبر مراحل زمنية طويلة ، والدراسة المقارنة بين اللغة العربية وأخواتها فى هذه الفصيلة اللغوية من ناحية ، وبينها وبين الأصل الذى تعود إليه هذه اللغات الأخوات من ناحية أخرى ، قادرة على تفسير قضايا وحل مشكلات لا تزال تؤرقنا إلى اليوم .

والثانى ، هو ما يتصل بموضوعنا (قراءة الشعر الجاهلى قراءة جديدة) اتصالا وثيقا ومباشرا ، وهو الكشف عن خبايا هذا العالم الأسطورى الذى انبثقت منه الميثولوجيا الدينية عند العرب ـ وهو فكر معقد تعقيدا شديدا لأنه مزيج من روافد ميثولوجية متنوعة أخذت عناصرها المختلفة تتجمع من الديانات القديمة ، وثنية وموحدة ، لتتحد آخر الأمر فى مجرى واحد هو « ميثولوجيا » الوثنية الجاهلية !

وفيما يتصل بالدراسات السامية المقارنة ، فإنى لا أدعى العلم الدقيق بما أنجزه المستشرقون فى هذا المجال ، ولكن أدعى شيئا آخر ، هو أنه كثير ومتنوع ، وأنه قد واجه عديدا من مشكلات اللغة والنحو مواجهة علمية خصبة ، وأن ما نقل منه إلى العربية ، خاصة من كتابات المستشرقين الألمان ، قليل قلة ملحوظة . **ومع هذا كله فقد ترجم حديثا إلى اللغة العربية كتاب لأحد الباحثين المحدثين هو الأب هنرى فليش اليسوعى عنوانه : « العربية الفصحى : نحو بناء لغوى جديد » وقد نقله إلى العربية الدكتور عبد الصبور شاهين ـ وذلك بالإضافة إلى المباحث العميقة المعقدة التى دأب عليها لفترة طويلة المرحوم العالم الدكتور يعقوب بكر ، فى تتبع الأصول اللغوية والدلالية لبعض مفردات المعجم العربى القديم التى استحال على القدامى والمحدثين الكشف عنها ، وقد جمعها فى كتاب نشرته جامعة بيروت العربية ، .... وهذه وتلك ، ما ترجم وما يزال حبيس لغته الأجنبية ، يعكس أهمية هذا الجانب من الدراسات المقارنة ، ويكشف عن أفكار جديدة فى بحث القضايا اللغوية .**

وحين نترك أمر هذا المنهج إلى « **الميثولوجيا الوثنية الجاهلية** »نواجه ظلاما دامسا يتراكب بعضه فوق بعض ؛ فقد حرص القدامى من المؤرخين والمفسرين واللغويين ورواة الشعر الجاهلى ... على طمس هذا الجانب من المعارف الدينية الوثنية طمسا كاملا ، ولم يكد يشذ عن هذا السلوك سوى عالمين معروفين ، هما : عبيد بن شرية وابن الكلبى . وشهرة **عبيد بن شرية** فى رواية أخبار الجاهليين معروفة ، فقد كان سميرا مقربا لمعاويه بن أبى سفيان ونقلت عنه أخبار كثيرة لا نجدها عند غيره من الرواة القدامى[1] . **أما ابن الكلبى فقد حشد فى كتاب « الأصنام »** كثيرا من الأخبار عن عبادات الجاهليين وأصنامهم وشيئا من طقوسهم الدينية فى العبادة والحج القديم . ولكن هذه الأخبار مثل غيرها من

كتابات المؤرخين العرب عرضة للشك بسبب ما أصاب أخبار الجاهليين عموما من تحريف فى العصور الإسلامية المختلفة ـ ومن ثم فنحن مضطرون إلى أن نولى وجوهنا شطر النقوش العربية القديمة التى ظفرت بعناية الدارسين الأوروبين منذ القرن التاسع عشر أو قبله بقليل. ونستطيع دون الدخول فى تفاصيل معقدة أن نضم الإشارات الدينية القليلة والأخبار المقتضبة التى جاءت فى هذه النقوش بعضها إلى بعض لنلاحظ فى حياة الجاهليين الدينية أشكالا متناقضة من العبادات، وهى أشكال كانت، فيما نعتقد، ثمرة مراحل مختلفة من العقائد الدينية، اختلطت بمؤثرات خارجية من ديانات الشرق القديم[2]. ونستطيع أن نصنف هذا التاريخ الدينى فى مرحلتين متتاليتين: **الأولى مرحلة الشرك، أو مرحلة «عبادة الظواهر والكائنات»، والثانية مرحلة التجريد، أو الاتجاه إلى التوحيد. وقد رمز الجاهليون فى هاتين المرحلتين عن آلهتهم بالأوثان التى تعددت واختلفت من قبيلة إلى أخرى، ومن منطقة إلى منطقة غيرها، سواء فى مرحلة الشرك أو مرحلة «التجريد»، مما كان سببا فى أن تعرف هذه العبادة بالرغم من اختلاف مفهومها وتطورها من مرحلة إلى أخرى «بعبادة الأوثان»!**

وقد أكثر القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف من ذكر هذه العبادة، **كما ألحت فى الإشارة إليها** أخبار المفسرين واللغويين **إلحاحا شديدا يحمل من ليست له معرفة واسعة وعميقة بتاريخ الجاهلية على الاعتقاد بأن الوثنية، كانت ديانة الجاهلية الوحيدة. والذى يهمنا إيضاحه أن «عبادة الأوثان» تلك قد انتقلت إلى العرب من الأمم المجاورة، وأنها قد تطورت كما قلنا لتصل فى نهاية العصر الجاهلى أو مايعرف بالجاهلية المتأخرة، إلى صورة أقرب ما تكون إلى «التوحيد» فى صورته التى جاءت فى الديانات السماوية، مما يؤكد لنا تأثر الجاهليين فى عباداتهم، وفى أطوارها المختلفة، بديانات الأمم الأخرى المجاورة، سواء أكانت هذه الديانات وثنية مشركة أو سماوية موحدة على نحو ما سوف نرى.**

وليس هناك من شك فى أن الميل إلى «التوحيد» قد أخذ يغزو العقلية العربية فى أواخر العصر الجاهلى، أى فى تلك الفترة التى سبقت ظهور الاسلام، **مما كان فى حقيقته إرهاصا بظهور الإسلام وتمهيدا لتقبله. ونعتمد فى تأكيد هذه الحقيقة على أمرين لها أهميتها فيما نحن بصدده: الأمر الأول أن «عقيدة الإله الواحد» قد أخذت تغزو نصوص الشعر الجاهلى فى هذه الفترة المتأخرة من حياته، فترة «الجاهلية القريبة»، كما يظهر فى شعر زهير والأعشى بصفة خاصة، وشعر غيرهما من شعراء هذه المرحلة بعامة، مما كان له أثره فى تشكك الرواة والدارسين فى صحة هذا الشعر، ورد نصوصه التى تعكس هذا الجانب من الفكر التوحيدى إلى عمل الرواة المسلمين فى تنقية الشعر من آثار الوثنية القديمة[3]**. والأمر الثانى، أن النصوص المكتشفة تزدحم فى عدد كبير منها بأسماء الأصنام التى كانوا يتعبدون لها، وليس فيها ما يدل على معرفة العرب الجاهليين بعبادة «التوحيد» إلا فى طائفة من النصوص **التى تنتسب تاريخيا إلى الفترة القريبة من ظهور الإسلام، ومكانيا إلى منطقة بعينها من الجزيرة العربية، هى المنطقة الجنوبية. وفى عبارة مختصرة إن عبادة التوحيد لم يرد ذكرها إلا فى نصوص العربية الجنوبية المتأخرة، وتدور حول عبادة موحدة بعينها هى عبادة الإله «ذسموى» أو ذو سموى، أى صاحب السماء، بمعنى إله السماء. وقد ظهرت هذه العبادة فى اليمن بعد دخول اليهودية والمسيحية إليها مما يربط بين ظهورها وبين هاتين الديانتين، على الرغم من أن مفهوم التوحيد فيها لا يطابق تماما مفهومه فى أى من هاتين الديانتين السماويتين[4]** ـ وفى القرآن الكريم من الآيات ما يؤكد هذا الاتجاه التوحيدى من مثل قوله تعالى: «ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض وسخر الشمس والقمر ليقولن: الله، فأنى يؤفكون» [5]، **وقوله تعالى: «ولئن سألتهم من نزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها، ليقولن الله»** [6].

وقد اتخذت عبادات الجاهليين فى هذا الطور شكلا بعينه، هو نفس الشكل الذى نجده فى ديانات الشعوب الأخرى المجاورة، وهذا الشكل الدينى هو المعروف بـ «عبادة الكواكب» التى تتألف من ثالوث سماوى هو القمر والشمس والزهرة. ويؤلف هذا الثالوث الإلهى عائلة صغيرة، يلعب فيها القمر غالبا، دور الأب، والشمس دور الأم، والزهرة دور الابن أحيانا والابنة أحيانا أخرى، على رأى بعض الروايات[7].

١ ـ وكان لمكانة القمر فى هذه الديانة بوصفه الإله الأب أو الإله الأكبر أثرها فى تعظيم الجاهليين له واكتسابه مكانة دينية عالية بينهم ـ وقد تجلت هذه المكانة فى أشكال مختلفة، منها أنهم تحاشوا ذكر القمر باسمه فى أكثر النصوص الدينية الجنوبية بصفة خاصة، حيث يكتفون بالإشادة بصفاته العديدة التى كانوا يكنون بها عنه ـ كما اتخذوا لها عديدا من الأصنام التى تعبدوا لها[8]. ويظهر من هذه النصوص التى وصلت إلينا، أن عبادة القمر قد انبثقت من أسطورة واحدة كانت معروفة فى المناطق المختلفة، فقد تشابهت الصور التى ترمز إليه فى هذه الكتابات، سواء الشمالية أو الجنوبية، مما يدل على نشأة هذه العبادة من أصل واحد.

٢ ـ **وعبادة الشمس** من العبادات القديمة، **فهى أول الأجرام** السماوية التى لفتت أنظار البشر إليها لتأثيرها المادى على حياة **الإنسان** والحيوان والنبات، **فألهوها وعبدوها وشيدوا لها المعابد وقدموا إليها** القرابين. وفى أخبار الجاهليين وأشعارهم ما يؤكد عبادتهم لها، **وهى** عبادة تعود، فيما ترجح هذه الأخبار، إلى مرحلة بعينها من **تاريخهم،** كانوا يستقرون فيها بالأراضى الخصبة المنتشرة فى **أطراف الجزيرة** ووسطها، حيث يكثر سقوط المطر، وتوجد الواحات التى **يؤمها البدو** انتجاعا للماء والكلأ، أو وفاء بالنذور الدينية. **وقد عرفت الشمس** بين عبادها فى هذه الأماكن باسم الإله «بعل» أى إله الأرض الخصبة، كما عرفت باسم «ذو الشرى» بمعنى الإله المنير، وهما، أى «بعل وذو الشرى»، صنمان مشهوران عند الجاهليين.

وتدلنا الصفات التى كانوا يسبغونها على الشمس، والتى كانوا يكنون بها عنها، كما تدلنا أسماء الأصنام التى اتخذوها لعبادتها، على أنها كانت لدى عبادها من الجاهليين وغيرهم، **الآلهة للخير والخصب، ومصدرا للعدل والقانون، ونقمة على الظالمين والمجرمين**[9]؛ فقد

كانت تسمى بـ «ذات الرحاب ، وذات الغدران ، وذات اللون الذهبي ، وذات البر» ، كما كانت تسمى بـ «ذات حمم» أي صاحبة الحرارة الشديدة والأشعة المتوهجة التى تشبه الجحيم من شدة حرها ؛ وكثيرا ما نجد فى كتب التاريخ القديم صورا لتمثال «حمورابى» وهو يستلم دستوره من الإله «شمس» ـ وهذه الثنائية الدينية للشمس التى تجعل منها إلاهة للخير والعدل والعقاب فى وقت واحد ، ثنائية شائعة معروفة فى عبادات الساميين الوثنية .

٣ ـ وعلى الرغم من قلة الأخبار التى بين أيدينا عن **كوكب «الزهرة»** وغموضها أحيانا ، فإن فى هذا القليل ما يدل على شيئين : الأول ، أن الزهرة كانت لدى عبادها فى مختلف الديانات الوثنية **رمزا على العشق والشهوة والإغواء** ، ومن ثم فقد ارتبطت عبادتها بهذا الجانب العاطفى الذى جعل منها **«أفروديتى»** اليونان ، و **«فينوس»** الرومان ، **«عشتروت»** الفينيقيين ، و**«نينا»** السومريين .(١٠)

وقد انتقلت عبادة **«الزهرة»** إلى العرب من الشعوب المجاورة ، فعبدها فى أول الأمر بعض العرب المجاورين للشام والعراق ، ثم أصبحت بعد فترة من الزمن معبودة عرب الشمال جميعا ، الذين أطلقوا عليها اسم **«الزهرة»** وشخصوها فى التمثال المعروف بـ «العزى» . وقد اعتاد عبادها ، فى الديانات الوثنية المختلفة ، على تشخيصها فى صور شتى **لامرأة حسناء عارية** .(١١)

ويهمنا من أخبار **«الزهرة»** ما كان يضفيه عليها عبادها من عرب الشمال ، من معانى البياض والحسن والبهجة ؛ فقد دعاها المنجمون «بالسعد الأصغر» ، لأنها فى السعادة دون «المشترى» ، وأضافوا إليها صفات الطرب والسرور واللهو ، كما اعتقدوا فى أن النظر إليها يجلب الفرح ويخفف عن الناظر ، أحيانا ، تباريح العشق إذا كان محبا ! كما اعتقدوا فى قدرتها على أن تثير فى الناس غرائز الجنس . وقد بالغوا فى وصف أنوثتها وذهبوا إلى القول بأنها ، لطغيان هذه الأنوثة ، تتسبب فى الفرقة بين المحبين لما تملكه من سحر على الرجال(١٢) ! وقد أورد الطبرى فى تفسير قوله تعالى : «وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا ، يعلمون الناس السحر ، وما أنزل على الملكين ببابل ، هاروت وماروت» كثيرا من الأخبار الميثولوجية التى تعود من غير شك إلى فترة عبادة الجاهليين لها ، وتتلخص هذه الأخبار فى أن الله سبحانه وتعالى أنزل اثنين من الملائكة إلى الأرض بعد أن ركب فيهما شهوات الإنسان ليمتحنهما ، ففتنتهما **«الزهرة»** بجمالها فتنة شديدة وأبت أن تمنحهما نفسها ، إلا «أن يكونا على أمرها ودينها ، وأخرجت لهما صنما يعبدانه ويسجدان له ، فامتنعا وصبرا ردحا ثم أتياها وراوداها عن نفسها فأبت ثانية واشترطت عليهما إحدى ثلاث : إما عبادة الصنم ، أو قتل النفس ، أو شرب الخمر ؛ فقالا : كل ذلك لا ينبغى . ثم احتدمت بهما الشهوة فآثرا أهون المطالب ، وهو شرب الخمر ؛ فسقتهما حتى إذا أخذت الخمر منهما وقعا بالزهرة ؛ وهنا يمر بهما إنسان فيخشيان الفضيحة فيقتلانه ! ويشاءان الصعود إلى السماء . بعد أن عرفا وقوعهما فى الخطيئة فلا يستطيعان ، .ويكشف الغطاء بينهما وبين أهل السماء فتنظر الملائكة إلى ما وقعا فيه من الذنب فيعجبون كل العجب ، ويأخذون فى الاستغفار لمن فى الأرض من البشر.....» . ويستطرد **«الطبرى»** فيروى أن **«الزهرة»** عرفت من الملكين ما يطلعان به إلى السماء من كلام فعرجت إلى السماء ، وهناك نسيت ما تنزل به فبقيت مكانها ، وجعلها الله ذلك الكوكب الجميل ! أما «هاروت وماروت» **فهما** فى بابل يعذبان منكوسين فى بئر إلى يوم القيامة ! ولعل فى هذه القصة وغيرها ما يدل على شهرة هذه «الربة» بالجمال وقدرتها على فتنة الرجال ، وما يفسر هذه الأخبار المنسوبة إلى بعض المسلمين من مثل ما يروى من أن عبد الله بن عمر كان إذا طلعت «الزهرة» لعنها وقال : «هذه التى فتنت هاروت وماروت»(١٣) ؛ أو ما يروى من أن المسلمين كانوا إذا رأوا الزهرة دعوا عليها بقولهم : «لا مرحبا ولا أهلا» !

٤ ـ ولا تقل أخبار **«الثريا»** غموضا وابتسارا عن أخبار غيرها من الكواكب المعبودة لدى الجاهليين ، فكل ما وصل إلينا من أخبار عبادتها فقرات قليلة متفرقة فى كتب التاريخ ومعاجم اللغة ، ليست لها فى ذاتها قيمة دينية أو ميثولوجية دالة ، ولكن قيمتها تتركز فى أننا نستطيع ، حين نضم بعضها إلى بعض فى بناء متكامل ، أن نستخلص منها شيئا يكشف عن طبيعة هذا النجم الدينية من ناحية ، وتصور الجاهليين للدور الذى كان يلعبه فى حياتهم من ناحية أخرى . وهذه الأخبار القليلة تقع فى نوعين : أخبار أسطورية تكشف عن علاقة ميثولوجية كانت قائمة فى أذهان الجاهليين بين «الثريا» وغيرها من الكواكب الأخرى ، ونصوص لغوية تفسر معنى «الثريا» بردها إلى الأصل الاشتقاقى الذى خرجت منه .

وكلمة «الثريا» تجمع فى معناها اللغوى بين **الثروة والغنى وكثرة العدد وغزارة المطر** ، فقد جاء فى اللسان ما نصه : «والثريا من الكواكب ، سميت **لغزارة نوئها** ، وقيل سميت بذلك **لكثرة كواكبها مع** صغر مرآتها ، وهو تصغير على جهة التكبير .... ويقال : إن خلال أنجم الثريا الظاهرة كواكب خفية كثيرة العدد . والثروة ليلة يلتقى القمر والثريا .... **والثريا ماء معروف**» . وفى العمدة أنها «سميت بهذا لأن مطرها عنه تكون الثروة وكثرة العدد والغنى»(١٤) . وشبيه بهذا ما يقوله البيرونى من أنها تصغير ثروى ، وأصله من الثروة ، وهو الاجتماع وكثرة العدد ، وأن المطر الذى ينزل بنوئها تكون منه الثروة وهو الغنى !(١٥) ولذلك كانوا يقولون : إذا رأيت الثريا تدبر فشهر نتاج وشهر مطر ؛ أى إذا بدأت للغروب مع المغرب فذلك وقت المطر ووقت نتاج الإبل»

وقد ارتبطت بالثريا بعض الأخبار الأسطورية التى تعكس صلة هذه «الربة» بغيرها من الكواكب الأخرى ، ومن هذه الأخبار ما يروى من أن القمر أراد أن يزوج الثريا من الدبران حينما خطبها فأبت عليه ، وولت عنه مدبرة وقالت للقمر : ما أصنع بهذا السبروت الذى لا مال له ؟! فجمع الدبران **قلاصه** يتجول بها ، فهو يتبعها حيث توجهت ، ويسوق صداقها قدامه ، وهى القلاص ، غير أن العيوق ، وهى كوكب آخر مضىء يطلع قبل الجوزاء ، عاق الدبران عن لقاء الثريا ، فسمى بذلك !(١٦) وإلى هذا يشير طفيل الغنوى فى قوله :

أمـــا ابن طوق فـقـــد أوفى بـذمـتــه
كما وفى بـقلاص الـنـجـم حـاديها !»

و«أما القلاص فهى صغار النوق التى يسوقها الدبران صداقا للثريا ، وسمى الدبران بذلك لأنه دبر الثريا أى جاء خلفها ، ويقال له : الراعى أيضا ، والتالى والتابع والحادى والمجدح ... » ولعل فى هذا كله ما يعلل لنا عبادة العرب للثريا بوصفها « ربة » للخصب ، ومانحة للغيث ـ فقد ارتبطت عبادة الكواكب عند العرب مثل غيرهم من المجتمعات القديمة ، بما كانت تتركه فى حياتهم من آثار ، ومن ثم اختلفت دوافعهم إلى هذه العبادة ومواقفهم من الكواكب التى تعبدوا لها : فكانت عبادة حب لما تبعثه فى حياتهم من خصب وثراء ، كما كانت عبادة خوف ورهبة كما حدث فى عبادتهم لـ « الدبران » الذى كانوا يعدونه كوكبا مشئوما لا يمطرون بنوئه إلا وسنتهم مجدبة ، ولهذا ضربوا به مثلا فى النكد والشؤم ، فقالوا : أنكد من تالى النجم[١٧] .

ولما كان الجاهليون مثل غيرهم من الشعوب السامية لا يميلون إلى التجريد ، ولا يتعبدون بسبب ذلك إلا لآلهة مجسمة ، فقد عمدوا إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية التى كانوا لا يستطيعون الاقتراب منها أو الكشف عن أسرارها . وقد اتخذ هذا التجسيد ، فى مجموعه وفى المراحل التاريخية المختلفة لهذه العبادة ، مظهرين لها دورهما وأهميتهما فى فهم هذه الديانة ، **الأول** : **تجسيد هذه الآلهة** : القمر ، والشمس ، والزهرة وغيرها من النجوم الأخرى التى عبدوها ، فى حيوانات وأشجار بعينها من حيوان هذه البيئة ونباتها . وقد خلق الجاهليون ، فى أكثر الأحوال ، بين هذه الآلهة الأرضية وبين النجوم المعبودة ، أو آلهة السماء ، صلات مادية مأخوذة من هذه النجوم وخصائصها ، مما يدل على أنهم لم يكونوا يعبدونها بوصفها طواطم ، ولكنهم كانوا يشخصون عن طريقها هذه الكواكب التى بدت لهم بعيدة انسجاما مع طبيعتهم فى الميل إلى التجسيم أكثر من ميلهم إلى التجريد .

والثانى ، **أنهم اتخذوا لكل من هذه الآلهة عديدا من الأصنام التى كانوا يتعبدون لها** ، وهى أصنام كثرت واختلفت أسماؤها وألقابها اختلافا حمل الدارسين على اعتبارها آلهة كان الجاهليون يتعبدون لها . ودراسة هذه الأسماء فى النقوش العربية الجنوبية والشمالية تدل على أنها ليست سوى إشارة إلى أوصاف الكواكب التى عبدوها . ومن ثم فإن هذه الأصنام على كثرتها وتنوعها فى البيئات الجاهلية المختلفة إنما تجسد مفهوم الجاهليين لطبيعة هذه الآلهة الثلاثة على وجه الخصوص .

ولا نحتاج فى الحقيقة للتدليل على تقديس الجاهليين لبعض الحيوانات التى شخصوا عن طريقها تصوراتهم لآلهة هذا الثالوث السماوى الذى عبدوه . فإن فى تسمى الجاهليين ، أفرادا وقبائل ، بأسماء الحيوانات بهذه الكثرة التى تصادفنا فى كتب الأنساب ما يدل على انتشار هذه العبادة ، ومن المؤسف أن النصوص الدينية التى بين أيدينا قليلة ، وهى لذلك لا تعطينا تفسيرا للصلات الدينية التى كان هؤلاء الجاهليون يقيمونها بين آلهتهم وبين هذه الحيوانات . ولكنا نستطيع أن نجد فى هذا القليل بعضا من الإشارات إلى حيوانات بعينها

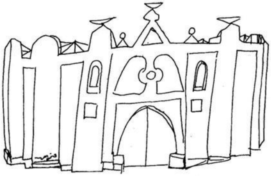


يمكن أن تلقى ضوءا على هذه الصلة المقدسة التى كانت تقوم بين هذه الحيوانات وبين الثالوث الإلهى ، أوبينها وبين غيرها من الأجرام السماوية الأخرى التى تعبدوا لها .

وفى هذه الكتابات ما يدل على تقديس الجاهليين للثور الذى اتخذوا منه رمزا على القمر . ولعل سبب ذلك يكمن فى حقيقة المشابهة بين قرنى الثور وبين القمر عندما يكون هلالا . وقد وردت صور الثور رمزا للقمر فى النصوص اللحيانية والثمودية . وقد نص فيها أصحابها على تسمية القمر بالثور ، كما اتخذوا له فى بعض المناطق «صنما على شكل عجل بيده جوهرة ، كانوا يعبدونه ويسجدون له ويصومون أياما معلومة كل شهر ، ثم يأتون له بالطعام والشراب والفرح والسرور ... » . وكان السبئيون يرمزون للقمر فى كتاباتهم برأس ثور ، كما كانت الثيران من أكثر الحيوانات التى يقدمونها ضحايا له .

وقد تعبد الجاهليون للقمر فى شكل أصنام عديدة صنعوها له يهمنا منها ود ، أعظم هذه الأصنام وأقدمها ، فقد وصفوه وصفا جسديا له أهميته ودلالته بأنه « تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال ، قد ذبر عليه حلتان ، متزر بحلة ومرتد بأخرى عليه سيف قد تقلده ، وقد تنكب قوسا ، وبين يديه حربة فيها لواء ، ووفضة فيها نبل » ـ وهى صورة مثالية تذكرنا بصورة الفارس فى الشعر الجاهلى !

وقد رمز الجاهليون للشمس بالمرأة العارية والفرس والغزالة والمهاة والنخلة ، وهى رموز تختلط فيها الحيوانات بالنبات وبالإنسان ، وتعكس ، بسبب ذلك ، صفات مختلطة من الخصوبة والقوة والجمال ، وهى تلك الصفات التى كانوا يرونها فى هذه الإلهة الأم ، كما تعكس صفات أخرى جسدية تجعل منها صورة مثالية للجمال والعطاء ، والحياة فى لينها وقسوتها .



وقد تعبدت قريش **للعزى** رمزا لكوكب الزهرة ، الآله الابن أو الإلهة البنت ، واتخذوا من اللات ، وكانت أعظم أصنامهم ، رمزا يعبدونها من خلاله .

هذا هو عالم الميثولوجيا الدينية عند الجاهليين كما استخلصناه من النقوش المكتشفة ، وهو عالم كانت تحكمه من غير شك أساطير دينية ضاعت فيما ضاع من تراث الجاهلية . ونستطيع أن نلاحظ فيما يتصل بهذا التفكير الميثولوجي ، أن هذا العالم الأسطوري بحيوانه ونباته وإنسانه وتماثيله قد اتخذ فى هذا العصر ، ومن خلال هذا التصور الديني ، ثلاثة مستويات منفصلة ماديا ولكنها متصلة اتصالا وثيقا من الناحيتين الأسطورية والروحية :

المستوى الأول ، مادى ، هو عالم النجوم البعيد ، حيث تعيش هذه الآلهة التى تعبدوا لها فى أطوار مختلفة من الحياة الجاهلية الدينية .

والثانى ، رمزى إشارى ، يتمثل فى هذه العلاقات الروحية التى كان الجاهليون يقيمونها أو قل يرونها بين هذه الحيوانات والنباتات وغيرها على الأرض وبين عالم النجوم فى السماء ، وما نتج عن ذلك من معتقدات وقيم ومفاهيم عن الحياة والناس ، شخصوها فى هذه الكثرة الكثيرة من التماثيل التى عبدوها ، ورمزوا بها إلى هذا الجانب أو ذاك من الصفات والقوى التى يرونها فى هذا الإله أو ذاك من آلهتهم السماوية .

ونريد **بالمستوى الثالث لهذا العالم الميثولوجي ، ذلك الوجود الأدبى الذى نواجهه فى شعر الجاهليين** . وهو وجود اتخذ شكل نزعة تصويرية غالبة ، على الرغم من تنوع أدواتها وخصوبة صورها وعمق رموزها ، فقد اتخذت من التكرار والنمطية سلوكا فنيا دائم الوجود فى شعر الشاعر الواحد وشعر الشعراء العديدين !

وقد اتخذت هذه النزعة التصويرية لعالم الكواكب الميثولوجي فى شعر الجاهليين مظهرين واضحين :

الأول : لوحات متكاملة فى وصف الطلل ، والظعائن ، والرحلة على الناقة ، وصراع الحيوان والطير ؛ وهى لوحات تضج بالحركة والحياة والصراع ـ وينبث فيها من خلال نزعتها القصصية الغالبة عليها ، هذه العقائد الميثولوجية انبثاثا خفيا وخطيرا ، ودالا فى نفس الوقت .

ولعل من أبرز هذه اللوحات وأخطرها لوحة الطلل ، ولوحة الظعائن ولوحة الصيد ـ وهى لوحات دائمة فى القصائد الجاهلية الكاملة ، ولوحة الصيد ، مثلا ، محكومة بتقاليد فنية وموضوعية لا تخرج عليها أبدا ، خصوصا حين يكون «الثور» هو الصيد المطلوب ؛ فالصائد مجد فى تتبع الثور الذى يظهر دائما على مسرح الأحداث وحيدا ، قلقا ، ضامرا ، جائعا ، وهو لذلك يطلق عليه كلابه فى موعد بزوغ الشمس ، فى مطاردةعنيفة تلح فيها هذه الكلاب على إيذائه ومطاردته إلحاحا غريبا ، ولكن هذه المطاردة العنيفة محكومة فى كل القصائد بنهاية محتومة هى قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس ـ وهذا الثور المنتصر ينفرد دائما بنفسه تحت شجرة الأرطاة ، يفكر فى مصيره ، ويتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التى خاضها فى مواجهة قوى الشر ، وهو يجلس وكأنه يصلى ! والمهم أنه لم يحدث ولو مرة واحدة ، أن قتل الصائد ثورا فى شعر الجاهليين القصصى ، إلا فى شعر صدر الإسلام !

والمظهر الثانى : الذى اتخذه هذا الوجود التصويرى لعالم الميثولوجيا الدينية فى الشعر الجاهلى ، يتمثل فى هذه الصفات أو فلنقل فى هذه الصور الجزئية التى يؤلفها الشعراء عادة من التشبيهات ، وأحيانا من الاستعارات والكنايات ، يصفون فيها جمال المرأة وصفا مفصلا وغامضا فى الوقت نفسه ، أو يشخصون بها قوة الفرس والناقة ، وسرعة الظبى والظليم والحمار الوحشى ، وانقضاض النسر الجارح على فرائسه من الطيور والثعالب ، وإفلات القطاة الضعيفة الحكيمة منه دون ضحاياه جميعا ، إلى غير ذلك من صور الحيوان والطير والنبات التى حققت فى هذا الشعر وجودا فنيا رائعا له أصوله ورموزه الميثولوجية والإنسانية المبثوثة فيه . وخطر هذه الصور الجزئية التى تنحو منحى مثاليا خالصا ، فى حقيقة أنها تجمع بين أطراف متنافرة لا تقوم بينها فى الواقع الحقيقى صلات ما على نحو ما سوف نرى !

وهذه المستويات الثلاثة لعالم الجاهليين الميثولوجى يتراسل بعضها فى بعض تراسلا عميقا ودالا ـ والذى يهمنا إيضاحه والتنبيه عليه من خلال هذا التراسل والحلول ، وهو ما يتصل بموضوعنا اتصالا وثيقا ، هذا التطابق المادى الكامل بين صور الشعر الجاهلى القصصية على وجه الخصوص ، سواء اللوحات المتكاملة أو صور الأحداث الجزئية ، وبين عالم الكواكب فى صورته الجغرافية التى انطبعت فى أذهان الجاهليين عنه . وعلى الرغم من ندرة المادة الإخبارية التى بين أيدينا عن معارف

الجاهليين الجغرافية وتشتتها ، فإن فى هذا القليل ما يلقى ضوءا على هذا « الفكر الجغرافى » الذى كانوا يرون من خلاله نجوم السماء .

ونستطيع، دون الدخول فى تفاصيل معقدة وجافة ، أن نلخص تصورهم الجغرافى لعالم النجوم فى أنهم كانوا ، مثل غيرهم من الأمم القديمة كاليونان واللاتين ، يقسمون السماء إلى **بروج (وهى لفظة معربة** عن أصلى لاتينى هو Burgus على أرجح الأقوال ، وذلك قبل الإسلام بزمن طويل) ، عددها اثنا عشر ، كانوا يرونها منازل للقمر والشمس ، وما يتبعها من النجوم الأخرى ـ «[18] ومسير القمر فى كل برج منها يومان وثلث ، فذلك ثمانية وعشرون منزلا ، ثم يستمر ليلتين ، وسير الشمس فى كل منها شهر » . والذى يعنينا من هذا **هو** طريقتهم فى وصف هذه المجموعات من الكواكب التى كانوا يرونها فى هذه المنازل ، فهى كما قلنا تطابق هذا الوجود الفنى الذى يلقانا لعالم الحيوان والطيور فى قصص الصيد وغيرها فى الشعر الجاهلى . وقد وصف عبد الرحمن بن عمر الرازى الصوفى تلك المجموعات أو المنازل من النجوم وصفا مثيرا فى كتابه : « صور الكواكب الثمانية والأربعين » ، ومن المؤسف أن ما لدى من نصوص هذا الكتاب الآن قليل ، ولكنها على كل حال تلق ضوءا على هذا الذى نذهب إليه ـ ومنها **مجموعة العقاب** ، وهو على نحو ما يتصوره الجاهليون ، نسر طائر فى وسط أنجم مضيئة قد فرد جناحيه فى حالة انقضاض على فريسته التى تتمثل فى كوكب صغير تقترب منه مخالب النسر ولكنها تفوته ! ومجموعة **الثور** «وهى مجموعة من الكواكب التى تتبع النجم الأكبر المنير ـ الثور » وكأنها تطارده ، ومنها نجمان يعرفان بالكلبين ، ونجم آخر أو مجموعة نجوم تتمثل فى هيئة صائد جبار قد أطبق على الثور أو النجم الأكبر المنير .

وكما تبدت لهؤلاء الجاهليين صورة الثور وهو يصارع الصائد وكلابه ، والعقاب وهو يطارد القطاة الضعيفة التى تفوته فى هاتين المجموعتين من النجوم أو المنازل ، فإنهم قد رأوا **الناقة العنتريس** التى اعتاد الشاعر الجاهلى ركوبها كلما سار فى رحلته المضنية ، فى مجموعة أخرى من النجوم التى ترسم لها لوحة هى عينها الصورة التى نصادفها فى أكثر قصائد الشعر الجاهلى : نحيفة ، ضامرة دقيقة العنق ، صغيرة الرأس ، وعنقها كواكب صغار متناسقة ، ابتدأت من السنام ، ثم هبطت حيال السمكة ، ثم ارتفعت ارتفاع العنق ، واتصل بها الرأس ، وهى أربعة كواكب متقاربة أحدها فى وسطها... » .

وصورة الظعن أو موكب الحبيبة الراحلة قد رآه الشعراء الجاهليون كذلك فى مواكب النجوم ، فى الصورة نفسها التى يرسمونها فى أشعارهم ، صورة السفينة العظيمة التى تتهادى على موج البحر الهادىء . ولنترك أبا الصوفى يصف لنا ذلك فى أرجوزته التى ألحقها بكتابه ، والتى يلخص فيها صور هذه الكواكب على نحو ما كانوا يرونها :

وبعده كواكب السفينة
كواكب زاهرة مبينة
يطلعن بعد مطلع القرود
وهن منها غير ما بعيد
نجومها كثيرة مشتبكة
لها على قطب الجنوب حركة
فيهن نجم حسن آلاؤه
يفوق نور المشترى ضياؤه
له ضياء يستبيح الليلا
تدعوه أعراب العلا سهيلا
وقد يسمى كوكب الخرقاء
كما حكى مصنفوا الأنواء
ما إن يرى فى جهة الشمال
والبعض من مدائن الجبال

إلى غير ذلك من الموضوعات التى تؤلف القصيدة الجاهلية ، وتجعل على الرغم من اختلافها ، من كل قصيدة ، فى ذاتها ، بنية موضوعية وفنية معينة .

ونريد أن نصل من هذا كله إلى القول بأن فهم الشعر الجاهلى بخاصة والقديم بعامة ، لا يتأتى لدارسه إلا بفهم طبيعة هذا الأسلوب التصويرى فهما لغويا صحيحا ، وتحليل صوره المركزة ، ولوحاته المركبة ، تحليلا يكشف ، أولا ، عن أصولها الميثولوجية والشعبية التى نبعت منها ، ويبرز ، ثانيا ، تلك العلاقات الخفية التى كان الشاعر يقيمها بين عناصر الصورة ، مفردة ومركبة ، ومكوناتها المختلفة ، وبين مواقفه أو فلنقل « فلسفته » فى الحياة وظواهرها المتناقضة فى بيئته .

ونستطيع لتحقيق هذه الغاية من الفهم والتفسير ، أن ندخل إلى دراسة الشعر الجاهلى بخاصة ، بهذه الملاحظات العامة ، أو بهذه « المفاتيح » التى نعتقد أنها قادرة على إيقافنا على أسرار هذا الأسلوب التصويرى :

الملاحظة الأولى : أن قارىء الشعر الجاهلى فى قصائده المختلفة ، يلاحظ أن الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلى الذى تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى ؛ فهى التى توقف الشاعر على الأطلال ، وهى التى تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرحيلها عنها ؛ ورحيل هذه المحبوبة هو الذى يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها ؛ وهذه الذكريات هى التى تضطره ، إذا ما تأزمت نفسيته وأطبقت عليه هموم الحياة ، إلى الرحيل

فى إثرها واصفا الظعائن وصفا إنسانيا مؤثرا ، على راحلة يبالغ عادة فى تشخيص قوتها وشدتها وقدرتها على المضى به بعيدا عن هذه الأطلال التى تثير فى نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق والحسرة ، أو فلنقل من الصراعات التى يشخصها بديعا فى قصص الصيد المعروفة حينا ، ووصف مظاهر الطبيعة ، من الأمطار والسيول والحيوانات فى صورتها العنيفة ، حينا آخر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التى تولد منها هذا الأحتفاء بالمرأة مفتاحا إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزها .

والثانية ، أن الأسلوب التصويرى يغلب ، فى هذا الشعر ، على موضوعات بعينها هى تلك الأغراض النمطية التى تؤلف البناء الشكلى والموضوعى للقصيدة الجاهلية ، وأن الشعراء الجاهليين قد درجوا ، على اختلاف أمزجتهم الفنية على أن يضفوا على صورهم تلك طابعا مثاليا يجعل من الأطلال نموذجا أعلى للخراب والموات اللذين ينزلان بحياة الإنسان ومن الحيوان على اختلافه ، حيوانا أسطوريا فى جماله وحركته وقوته ، ومن السحاب وما يسقطه من أمطار رمزا على ازدهار الحياة وخصوبتها . فى نمطية تتردد من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى غيرها ، وتتكرر فيها عناصر لغوية وموضوعية وروحية واحدة ، وكأنها كانت لدى الشعراء جميعا بمثابة « الشعائر المقدسة » التى وكل إليهم تلاوتها !

والملاحظة الثالثة ، أن الشعراء الجاهليين قد حرصوا على أن يستمدوا هذه الصور من « العالم الميثولوجى » ، عالم الكواكب على النحو الذى تصوروه وطبعوه فى أفهامهم ، وما كان يقابله فى عالمهم المادى ، من حيوان ونبات وطير ، مؤلفين من هذه الأطراف المتناقضة فى الواقع الحقيق ، صورا تتداخل عناصرها المتقابلة ، فى الموضوعات المختلفة ، تداخلا شديدا ، وهو ما أدى بهم إلى الاعتماد على نقل صفات الأشياء بعضها إلى بعض ، محدثين فيها ما يعرف فى النقد الحديث بـ « تراسل الحواس » ، وذلك بما أخذوا يحدثونه من تحوير وتحريف ، وما خلفوه بين أطرافها المتنافرة من علاقات : فهم يجمعون بين المرأة والشمس والغزالة والنعامة والبقرة الوحشية والمهاة والظبية والرئم والنخلة والحبال والحيات والخمر وقرون الحيوان ، كما يجمعون بين الأطلال والوشم والسحاب والكتابة والصحائف ، وبين الثور والسيف والثوب المخطط ، وبين الناقة والمطر والنعامة والظبى والحمار الوحشى وتابوت الموتى وألواح الإران ، وبين الظعن والسفن والنخيل ... ... وتفرض هذه الملاحظات المختلفة حين نضم بعضها إلى بعض على دارس الصورة فى الشعر الجاهلى ، أن يحقق أمرين : **أحدهما تحليل هذه الصورة فى ذاتها تحليلا موضوعيا وفنيا يكشف عن هذا الجانب من الإبداع الفنى الذى حققه الشعراء الجاهليون فى قصائدهم المختلفة ، وما أخذ يطرأ عليها من تطور من فترة إلى أخرى . والآخر ، هو البحث عن رموز هذه الصور بردها إلى أصولها الميثولوجية التى صدرت عنها ، سواء فى صورها الحقيقية أو فى الصور التى استحالت إليها على يدى هذا الشاعر أو ذاك ، وفى هذه القصيدة أو تلك ، فليس من شك فى أن هؤلاء قد أحدثوا كما قلنا ، كثيرا من التحوير والتحريف فى هذه الأصول الميثولوجية أو الشعبية ، شأنهم فى تحوير أية عناصر موضوعية أخرى كانوا يستعيرونها من الواقع المادى والموروث الحضارى .**

وقد كان لإكثار الشعراء كما قلنا من الاعتماد على هذا الجانب التصويرى أثره فى استقرار العلاقات والصلات « الميثولوجية » التى تجمع بين عناصرها المتباينة ، مما خيل لمتلقى هذا الشعر من القدامى والمحدثين ، أنها أطراف تجمع بينها خصائص وصفات عادية مشتركة ، وبذلك **قطعت الألفة وكثرة الاستعمال ، والميل إلى تنقية هذا الشعر من آثار الوثنية ، كل ما كان بين هذه الصور وأصولها من الموروث الجاهلى من صلة** ، ثم جاء اللغويون والبلاغيون ليؤكدوا بمفهومهم الشكلى للصور الشعرية ، القائم على التسليم بحتمية وجود الصفات المشتركة بين أطراف الصور المجازية المختلفة ، هذه القطيعة بين الأصل الميثولوجى والشكل الفنى ، ومن ثم لم يفطن هؤلاء البلاغيون إلى تلك الحقيقة الفنية ، وهى أن الشعراء ، كما قلنا ، كانوا يخلقون هذه العلاقات خلقا فنيا جديدا ، وأن قيمة هذه الصور البيانية موكولة فى الحقيقة إلى دلالتها على النحو الذى ألفها خيال الشاعر ، وطبيعة ما أدخله فى تكوينها من عناصر .

ونستطيع أن نتبين هذه الصلة « الميثولوجية » الوثيقة التى كانت تقوم بين المرأة والشاعر ، أو بين الحب وأغراض القصيدة الأخرى ، عن طريقين : طريق الصور الجزئية التى تزحم قصائد الجاهليين ، وهى صور كان الشعراء يؤلفونها تأليفا بلاغيا خالصا أحيانا ، عن طريق التشبيه والاستعارة ، وعن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض أحيانا أخرى .

والثانية ، طريق الصور الكلية ، ونريد بها توظيف الشعراء للغزل فى قصائد عن طريق الاحتفال بصفات معينة يبرزون بها جمال المرأة التى يتغزلون فيها ، متخذين من الصورة العامة التى يرسمونها لهذه المرأة أو تلك مدخلا إلى أغراض القصيدة الأخرى ، مما يؤلف ، آخر الأمر ، من الأغراض والصور ، ما يصح أن نسميه « مقولة » هذه القصيدة أو تلك !

(أ) وتدلنا صور الغزل الجزئية ، على سبيل المثال ، على احتفال الشعراء فى الحديث عن المرأة ، بالجمع بين هذه العناصر المتنافرة : من الميثولوجيا الدينية إلى نبات الصحراء وحيوانها ، إلى عقائد الوثنية فى العصور السابقة على العصر الجاهلى . وعلى الرغم من قلة الأخبار التى بين أيدينا عن عبادة المرأة فى العصور الجاهلية السحيقة ، فان فى هذا القليل ما يلقى على كل حال ضوءا على عبادتها ، وهى عبادة قد انتقلت إليهم من الديانات الشرقية القديمة فى مصر وبابل وآشور ، وتعود ، فى أقدم

صورها ، إلى مرحلة الطوطمية حين أخذ الإنسان يلتفت إلى أن الإخصاب هو سر الحياة ، وأن المرأة هى سر هذا الإخصاب فى حياة الإنسان ـ ومن ثم فقد نمت فكرة العذراء أم الآله وسيطرت على الديانات القديمة فترة زمنية طويلة ، ثم ما لبثت أن تحولت المرأة فى هذه الديانات بعد تطورها إلى إلآهة تشخص فكرة الأمومة . ثم تطورت هذه العبادة فى المرحلة الأخيرة المتطورة من ديانات الشرق القديم ، لتصبح رمزا على الأم الكبرى ، إلآهة الخصب والنماء : الشمس ـ ولعل مما يفسر ذلك ما يلاحظه نورمان بريل وغيره من مؤرخى الحضارات القديمة ، من أن «الأعمال الفنية اللافتة للنظر فى تماثيل ما قبل التاريخ ، كانت تماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الجيرى ، وتمثل امرأة بدينة فى كل أعضائها ، لتمثل الخصوبة أو الأمومة ... أو ما يلاحظه براندون من أن التماثيل الحجرية والعظمية التى عثر عليها المنقبون فى آثار العصر الحجرى وغيره من العصور الوثنية ، كانت «لنساء يلفت النظر إليهن شيئان : أن الأعضاء الأنثوية قد بولغ فى تضخيمها ، وأن الوجه لا يحمل أية ملامح ، وتسمى هذه التماثيل «فينوسات لو سبيل» ، وهى صغيرة صالحة للنقل . ومغزى تضخيم أعضاء الأنوثة مع الوجه الخالى من الملامح ، أنهم لم يكونوا يرسمون امرأة بشخصها المعين ، ولكنهم (كانوا) يستحضرون المرأة بوصفها أما ، أى مصدرا للخصوبة واستمرار الحياة ... إن أشكال الأنثى القابلة للحمل وعد دائم بتجديد الحياة واستمرارها والتغلب على عدوان الموت الضارى» .

ولعل فى هذا كله : وظيفة الأمومة والإخصاب التى تؤديها المرأة فى حياة البشرية ، والصلة الدينية التى أقامها الوثنيون بين المرأة والشمس ، إلاهة الأمومة والخصوبة فى عبادة الكواكب . ما يفسر هذه الصورة الغزلية النمطية للمرأة فى الشعر الجاهلى ؛ فهى صورة تتوافر لها عناصر الجمال الأنثوى فى صورته المثالية ، ولكنها رغم هذا التفصيل الشديد ، صورة غامضة لا تنم عن امرأة بعينها يمكن أن تكون لها صلة مباشرة ، بهذا الشاعر أو ذاك كما يفسر حرص الشعراء على الجمع ، فى وصفهم لجمال هذه المرأة بين تشبيهها بالغزالة والمهاة والنخلة والظبية وبيض النعام وبين الشمس ، فقد كانت جميعها ، المرأة وهذا الحيوان والنبات ، رموزا معروفة للشمس ، الإلهة الأم كما قلنا . ولنقرأ هذه الأبيات ، ففيها أسرار يجب أن نتأملها :

وبيضة خدر لا يُرام خِباؤها
تمتعت من لهوبها غير معجلِ
تصد وتبدى عن أسيلٍ وتتقى
بناظرة من وحش وجرة مطفلِ
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا
من الوحش ، أو بيضا بميثاء محلال

وماذا عليه لوذكرت أوانساً ،
كغزلان رمل فى محاريب أقوال !
وفى الحى أحوى ينفض المرد شادن
مظاهر سمطى لؤلؤ وزبرجد
خذول تراعى ربربا بخميلة
تناول أطراف البرير وترتدى !
وتبسم عن ألمى كأن منوّرا
تخلل حر الرمل ، دعص له ندى
سقته إياة الشمس إلا لثاته
أسف ، ولم تكدم عليه ، بإثمد

وهذه كلها صور تكشف عن هذه العلاقات المعقدة التى تربط بين المرأة والشمس ونظائرها ، أو قل رموزها الأخرى من الخصوبة والأمومة ، متمثلة فى الجمال المثالى ، والمرعى الخصب ، والأمومة الحانية ، ثم جمع بين هذه المرأة التى يوفر لها كل هذه الصفات ، وبين الشمس التى وهبت هذه المرأة بما خلعته عليها أشعتها : شباب الحياة وربيعها الخصب !

أو نقرأ هذه الأبيات التى تتراسل فيها صفات النبات والحيوانات والنجوم تراسلا غريبا فى وصف المرأة ، حين يجمع الشعراء بين أشعة الشمس وشعر المرأة وقرون الغزالة عن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض .

تمنح المرآة وجها ضاحكا
مثل قرن الشمس فى الصحو ارتفع
وفى الحى أبكار سبين فؤاده
علالة ما زودن ، والحب شافعى
دقاق الخصور ، لم تعفر قرونها
لشجو ، ولم يحضرن حمى المزالف
نواعم أبكار ، سرائر ، بدن
حسان الوجوه ، لينات السوالف
وقرونا سابغا أطرافها
غللتها ريح مسك ذى فنع

وهذه أمثلة قليلة من كثير يدور فى هذا الشعر الجاهلى دورانا واسعا ومستمرا .

(ب) ونكتفى ، فيما يتصل بالصور الكلية ، بالوقوف عند قصيدتين من الغزل الخالص ، إحداهما عينية «الحادرة» التى فتنت الرواة القدماء ، ورواها المفضل رواية كاملة . والأخرى بائية الأعشى التى يخلصها لوصف تجربة عاطفية له مع امرأة تدعى «سلمى» .



١- ويحس من يقرأ «عينية» الحادرة أنه كان مشغولا بقضية معينة أخذ يتابع حديثه عنها من خلال غزله في «سمية» - ولنقرأ أولا هذه القصيدة لنرى كيف أدار الشاعر حديثه مع صاحبته فيقول :

(١)

بكرت سمية غدوة فتمتع
وغدت غدوّ مفارق لم يربع
وتزودت عيني غداة لقيتها
بلوى عنيزة ، نظرة لم تنقع
وتصدفت حتى استبتك بواضح
صلت كمنتصب الغزال الأتلع
وبمقلتي حوراء تحسب طرفها
وسنان حرّة مستهل الأدمع
وإذا تنازعك الحديث رأيتها
حسنا تبسُّمها ، لذيذ المكرع
كغريض سارية أدرّته الصّبا
من ماء اسجر طيب المستنقع
لعب السيول به فأصبح ماؤه
غللا تقطع في أصول الخروع !

(٢)

فسُمَيَّ ويحك ! هل سمعت بغدرةٍ
رفع اللواء بها لنا في مجمع
إنا نعفّ فلا نريب حليفنا ،
ونكفّ شُحّ نفوسنا في المطمع ،
ونقى بآمن مالنا أحسابنا
ونجرّ في الهيجا الرماحَ وندّعي ،
ونخوض غمرة كل يوم كريهة
تردى النفوس ، وغنمها للأشجع ،
ونقيم في دار الحفاظ بيوتنا
زمنا ، ويظعن غيرنا للأمرع
بسليل ثغر لا يسرّحُ أهله
سقم ، يشار لقاؤه بالإصبع

(٣)

فسميَّ ويحك ! هل سمعت بفتية
غاديت لذتهم بأدكن مترع
محمرّةٍ عقب الصبوح عيونهم
بمرًى هناك من الحياة ومسمع
متبطحين على الكنيف كأنهم
يبكون حول جنازة لم ترفع
بكروا عليّ بسحرة فصبحتهم
من عاتق كدم الذبيح مشعشع
ومعرض تغلي المراجل تحته
عجّلت طبخته لرهط جُوَّعِ
ولديّ أشعث باذل ليمينه
قسما لقد أنضجتَ ؛ لم يتورَّع
ومسهّدين من الكلال بعثتهم ،
بعد الرقاد ، إلى سواهم ظُلّع
أودى السِّفار بدمها فتخالها ،
هِيماً مقطّعةً حبال الأذرع
ومطية حمّلتُ رحل مطيّة
حرج تُنَمُّ عن العثار بدعدع

ويلاحظ قارىء هذه القصيدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول فكرة واحدة هي مناجاة «سمية» التي رحلت عنه . وينبغي لكي يستقيم لنا فهم هذه القصيدة وتتكشف رموزها وتتحدد «مقولتها» ، أن نلاحظ فيها ثلاث لوحات تبدو مستقلة ، وإن كانت في الحقيقة متصلة ومتكاملة :

الأولى ، لوحة الغزل التي راح الشاعر ينحت فيها لـ «سمية» هذه تمثالا نصفيا ، يلح فيه على إبراز جمال وجهها ووضاءته ، على نحو ما يشخصه انتصاب جيدها ، وحور عينيها وعذوبة ريقها .

الثانية ، لوحة الفخر ، وهي لوحة يقصد الشاعر فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه ، على طريقة الجاهليين حين يعمدون إلى تصفية صفاتهم من كل ما تأباه تقاليد البيئة وتدينه أعرافها الدينية والخلقية والاجتماعية .

واللوحة الثالثة ، وصف مأساة هؤلاء القوم بعد رحيل «سمية» عنهم ، فقد أصاب الجدب ديارهم وأهزل دوابهم ، وأضنى السفر ومتابعة السير شبابهم . ويعنينا أن نقف من هذه اللوحات عند عناصر بعينها حرص الشاعر على أن يبثها فى صورها المختلفة ـ وهى عناصر إذا ما فهمت فهما صحيحا ، يمكن أن تحدد طبيعة تلك المقولة» التى تدور حولها عينية الحادرة ، وتكشف عن حقيقة الرموز التى راح يبثها فى صورها ومعانيها . والعنصر الأول ، أن الشاعر كان حريصا فى غزله على إبراز صبغة تمتاز بها صاحبته عن غيرها من النساء ، هى عذوبة ريقها التى راح يشخصها ويؤكدها فى صورة ممتدة يقيم فيها صلة بين ريق صاحبته ، فى صفائه وطيبه ، وعذوبة الماء الذى تدره سحابة طرية ليلا ، فى مستنقع دقيق الحصى ، يطيب الماء فيه ويصفو ، تماما كما يدر الحالب اللبن من ضرع الناقة ـ وهذا الماء الذى يشبه فى عذوبته ونقائه ريق صاحبته ، يبلغ فى كثرته مبلغ السيل الذى ينحدر من كل ناحية فيجرى ماؤه فى أصول الأشجار جميعا !

ويدير الشاعر ، فى اللوحة الثانية ، حوارا عنيفا مع «سمية» ويلومها على موقفها من قومه ، وسوء ظنها بهم ، مقدما لها هؤلاء فى صورة أخرى تجتمع فيها كل المفاخر القبلية من الوفاء بالوعد ورعاية الجار ، والشجاعة فى الحرب ، والذود عن الأحساب ، والصبر فى المكاره ؛ ثم يعود فيرسم لهؤلاء القوم أنفسهم صورة أخرى ، تسجل معاناتهم وضياعهم بسبب ما حل بديارهم من الجدب ، وأصاب دوابهم من هزال ، وأضنى شبابهم من سير . ونتساءل الآن : ما صلة «سمية» بهذا كله ؟ !

إن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التى يقيمها الشاعر بين الغزل ومعانى القصيدة ، أو بين «سمية» وقومه ، يتمثل فى عناصر الخصوبة التى رأيناه يحشدها فى وصفه لريق صاحبته ، من الماء والسحاب والشجر والسيل ؛ كما يتمثل فى هذه الصلة التى يقيمها بين رحيل هذه المرأة وجدب الديار وهزال الحيوانات وإضناء القوم ، وما يتصل بذلك من حوار يختلط فيه لومه «سمية» بدفاعه عن قومه وفخره بمآثرهم ، فإذا أضفنا إلى هذا ما نلاحظ من أن غزله فى «سمية» من ذلك النوع المثالى الذى قلنا إن الشعراء الجاهليين راحوا ينحتون فيه «تماثيل» للمرأة تشخص الجمال الأنثوى فى صورته المثالية ولكن لاتدل على امرأة بعينها ، مما يجعل من هذه المرأة على تنوع صورها امرأة عامة على الرغم من التفصيل فى وصفها ، أمكننا أن نفهم لماذا يلح «الحادرة» فى وصف جمال صاحبته على صفة بعينها هى «عذوبة ريقها» حاشدا فى هذا الوصف عناصر الخصوبة من المطر والرياح والأشجار والسيول كما قلنا ! إن «سمية» هنا مثل غيرها من النساء اللائى يذكرهن الشعراء فى مقدمات القصائد ، ليست امرأة حقيقية كان الشاعر يعرفها ويرتبط معها بتجارب عاطفية ، ولكنها امرأة أخرى لا تنتمى إلى عالم البشر وإن ظهرت فى هذا الشعر وغيره من غزل الجاهليين متلفعة بأردية البشر ومتحلية بصفاتهم ! إنها «صورة فنية» للثريا ربّة الخصب ومانحة الغيث فى الديانة الجاهلية ، يناجيها «الحادرة» متخذا إلى هذه المناجاة طريق التراتيل الدينية التى كان يتقرب بها الوثنيون إلى آلهتم حين يفزعون إليها كلما نزل بهم خطب أو ألم بديارهم جدب ، فيتملقونها ويحرصون على تنزيه أنفسهم وتبرئتها من النواقص والخطايا ؛ وهو ما يذكر بتراتيل السومريين وغيرهم من شعوب هذه المنطقة ـ على نحو ما نجد فى هذه الترتيلة التى نظمت فى تمجيد الآلهة «عشتار» وتملقها إلهة الخصب والحب[19] :

«حمدًا لك يا أروع الآلهات وأشدهنّ رهبة .
ليقدس الكل سيدة الخلق وأعظم الآلهة ،
الآلهة التى ترتدى اللذة والحب ،
المفعمة بالحيوية والسحر والشهوة واللذة ،
حلوة فى شفتيها ، ويكمن سر الحياة فى فمها ،
ذات مجد وسناء ، تلف رأسها بالعصابة .
رشيقة القد ، جميلة العينين مشرقتها ،
الآلهة الحكيمة التى تمسك بيديها الأقدار .
ينبعث العزم والمجد والحبور بمجرد نظرة من عينيها ،
إنها الآلهة الحامية والروح الحارسة
عشتار ! من الذى يضاهيها فى العظمة ؟
إرادتها قوية ، ممجدة ، وكلمتها مبجلة مطاعة بين الالهة
إنها ملكتهم ، ينفذون أوامرها على الدوام ، إنها تسندهم أمام ملكهم «آنو» !
تشارك الآلهة فى مجلس شوراهم ، فى حجرتها المقدسة ، بيت المسرات والأفراح !
يجلس قدامها الآلهة كل فى مجلسه الخاص ويصغون لما تفوه به ،

... ...

لقد قدرت لعمى ديتانا العمر الطويل ،
وجعلت جهات العالم الأربع تخضع تحت قدميه ، وربطت جميع الناس إلى نيره» !

٢ ـ وإذا كانت عينية «الحادرة» كما رأينا ، تعكس مايحمله تقديس الجاهليين لـ«الثريا» وغيرها من «ربات» الديانات الجاهلية الذين اتخذوا من المرأة فى غزلهم رمزا مختلطا وثريا عن هذه الربات فى صلاتها المختلفة بحياتهم وعواطفهم ! فإن قصيدة الأعشى ، وهى الأخرى غزل خالص ، تعكس وجهين مختلفين عن هذه العبادات نفسها : **أحدهما** استمداد هؤلاء الشعراء الجاهليين لصور المرأة فى غزلهم من طبيعة تصورهم لدور هذه «الربات» وأثرها فى حياتهم ! **والثانى**

الكشف عما أخذ يصيب عبادة « الكواكب » من شك ووهن على أيدى هؤلاء الشعراء الذين أخذوا يتصلون فى أواخر العصر الجاهلى ، بطريق أو بآخر ، بأصحاب الديانات السماوية التى كانت معروفة فى الجزيرة العربية فى ذلك الوقت الذى سبق ظهور الإسلام ! كالديانة المسيحية واليهودية ! ومن قبلها حنيفية إبراهيم عليه السلام . وقد أثمر هذا الاتصال نوعا من الشك فى حقيقة هذه العبارات الوثنية كما قلنا ، ومن ثم فإنا نجد فى هذه الأبيات التى نختارها من غزل الأعشى ما يعكس تهكمه بهذه المرأة الإلهة التى يتغزل فيها ! وهو تهكم يغلب على صوره التى يرسمها للمرأة فى شعره ، كما يغلب على قصص مغامراته معهن - يقول الأعشى :

أوصلت صرم الحبل من
سلمى لطول جنابها ؟ !
ورجعت بعد الشيب
تبغى ودها بطلابها !
أقصر فإنك طالما
أوضعت فى أعجابها ،
أو لن يُلاحم فى الزجاجة
صدعها بعصابها
أن القرى يوما
ستهلك قبل حق عذابها ،
وتصير ، بعد عمارة ،
يوما لأمر خرابها ،
أولن ترى فى الزُّبر بينة بحسن كتابها ؟
أولم ترى حجرا ، وأنتِ
حكيمة ، ولما بها
إن الثعالب بالضحى
يلعبن فى محرابها ،
والجنّ تعزف حولها
كالحبش فى محرابها ،
فخلا لذلك ما خلا ،
من وقتها وحسابها ،
ولقد غبنتُ الكاعبا
ت ، أحظّ من نحب بها
وأخون غفلة قومها
يمشون حول قبابها ،
حذرا عليها أن ترى ،
أو أن يطاف ببابها ،
فبعثت جنيا لنا
يأتى برجع جوابها ،
فمشى ولم يخش الأنيس . فزارها وخلابها ،
فتنازعا سر الحديث
فأنكرت فنزا بها !
عضب اللسان ، مُتَفَضَّنٌ ،
فطنٌ لما يعنى بها ،
صنع بلين حديثها
فدنت عرى أسبابها .
قالت : قضيت قضية
عدلاً ، لنا يُرضى بها ؟
فأرادها كيف الدخول
وكيف ما يؤتى لها .
فى قبة حمراء زيّنها
ائتلاف طبابها ،
فدخلت إذ نام الرقيبُ
فبتُّ دون ثيابها .
حتى إذا ما استرسلت
من شدة للعابها ؟
قسّمتها قسمين كلّ
موجّهٍ يرمى بها ،
فثنيت جيد غريرة ،
ولمست بطن حقابها ،
كالحقة الصفراء
صاك عبيرها بملابها ،
وإذا لنا تامورة
مرفوعة لشرابها
وتظل تجرى بيننا
ومقدّم يسقى بها
هزج عليه التومتان
إذا تشاء عذابها !
كلّفت عانسة أموناً
فى نشاط هبابها .
وردت على سعد بن
قيس ، ناقتى ولما بها ،
وجميع ثعلبة بن سعد
، بعد حول قبابها ،
من شربها المزّاء ما
استبطنت من إشرابها ،

وعــلــمت أن الـلــه ، عـــمــداً ، حَسَّـــهــــا وأرى بها !

ونستطيع ، لكى يتيسر لنا فهم هذه القصيدة التى يخلصها الأعشى للغزل فى «سلمى» تلك ، أن نميز فيها بين ثلاث لوحات متكاملة تؤلف فيما بينها لوحة كبيرة يشخص الشاعر من خلالها موقفه من هذه المرأة وقومها :

واللوحة الأولى ، يقابل فيها الأعشى بين ماضى هذه المرأة وحاضرها ! وبين صلته القديمة بها وواقعه الحالى معها ـ كما يقابل بين ماضيها وحاضرها وبين مستقبلها ! وفى عبارة أخرى إن الأعشى يمزج ، فى هذه الصور المتقابلة ، بين الأزمنة أو الأصوات الثلاثة : الماضى والحاضر والمستقبل مزجا دينيا معقدا .

وهو يحرص حين يعرض لوصف حبه معها وانبهاره بجمالها وفتنته بها ، على أن ينسب ذلك كله إلى أيام شبابه التى انقضت . وهو يعجب لنفسه ويلح فى لومها حين تدعوه إلى العودة إلى هذه المرأة التى صدعت قلبه بهجرها ، صدعا لا يجبر مثل الزجاجة المكسورة لا يصلها ضم ما تفرق منها ! وهو يدعو هذه النفس ، لتأكيد رغبته فى عدم العودة إليها ، إلى تذكر ما أصابه على يديها من أضرار فى أيامه الماضية ! كما يدعوها إلى معرفة حقيقتها وما أعد لها ، فى كتب داوود ، من عذاب «أو لن ترى فى الزبر ... » ! وما كتب على القرى التى ارتبطت بها من خراب بعد عمار ، وهو خراب قد أخذ منذ زمن طويل يزحف على ديارها حين أصاب ثمود بالشام ، فأخذت «الثعالب بالضحى يلعبن فى محرابها» ، كما أخذ عزيف الجن يُسمع فى محرابها ، تماما كما كانت «الحبش» تصوت وتصيح فى هذا المحراب . وحين يصل الأعشى إلى هذه النقطة ينهى كلامه عنها ، فإن ذلك كله قد مضى إلى غير رجعة : ما ضيه معها ، ومكانتها فى قومها !

والشاعر حريص ، فى **اللوحة الثانية** ، على إشاعة السخرية بهذه المرأة التى يصفها بالسذاجة وقلة التجربة لصغر سنها ! وهو يحقق هذه السخرية عن طريقين : الأولى ، هذه الصورة التى يرسمها لـ «محرابها» الذى أخذت الثعالب تصيح فيه ، بعد خرابه ، صياح سدنتها من الحبش فيما مضى .

والثانية ! بوصف مغامرة جنسية له معها ، يحرص فيها على أن يكل أمر الإعداد لها إلى جنى له يتخطى أحراس قومها من حولها حتى يصل إليها ، ويظل بها حتى يخدعها عن نفسها . فيلين حديثها ، وتدنو «عرى أسبابها» . ويفصل الأعشى فى وصف لقائه بها واستمتاعه معها ، فى صور ومعان حسية ، وكأنه بذلك يريد أن يفضحها بين قومها :

ويقص الأعشى فى **اللوحة الثالثة** ، كيف ركب نافته بعد أن فرغ من مجلسه معها فحملته إلى قومها «بنى سعد بن قيس» الذين وجدهم عبيدا لها يعكفون على أنصاب صاحبته ويتعلقون بها ، **على الرغم** من تلك الإهانة التى لحقت بها ، والتى كشفها «الله» للناس جميعا يرون بها ذلك ! ونتساءل الآن : من هذه المرأة التى يصفها الأعشى على هذا النحو الذى يجعل لها فيه أنصابا وقبابا ومعابد ، وعبادا يطوفون بها ، ويجعل لها ذكرا فى الكتب الدينية ، وعذابا فى الآخرة ، . وخسارا للذين يحتفون بها ويقدسونها ؟ أليست هى «الزهرة» ربة العشق والشهوة والإغراء فى ديانة الوثنيين من عرب الشمال ، تلك الديانة التى أخذ إيمان الجاهليين بها يضعف فى هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام !

ولعل أهم ما ينبغى أن نلتفت إليه فى هذه اللوحات الثلاث ما تعكسه من هذا التطور الذى أخذ يجدّ على عقائد الجاهليين الدينية ! وهو تطور كما نرى ، يتمثل فى سخرية الأعشى من هذه «الربّة» التى يفضحها ويمارس معها تجربة جنسية مكشوفة ، حين يتخذ من «سلمى» رمزا لها وهو تطور كان الأعشى يحققه هو وغيره من شعراء هذه الفترة ، عن طريق تلك المعارف الدينية التى لا نشك فى أن الأعشى قد اكتسبها من البيئات المسيحية واليهودية التى كان يتصل بها على نحو ما تقص أخبار القدماء عنه . ولا نحتاج فى الحقيقة إلى إثبات شئ من ذلك ، فقد ترددت فى ديوانه إشارات إلى المسيحية بصورة تعكس معرفته بهذا التيار الدينى الذى أخذ يغزو الشعر فى أواخر العصر الجاهلى ـ والذى كان ارهاصا حقا ، فى صورة أو أخرى ، بظهور الإسلام .

وبعد ، فلعله قد استبان لنا أن قراءة الشعر الجاهلى خاصة والقديم عامة وقراءة صحيحة لاتتأتى لنا إلا بالعودة إلى هذا الموروث الميثولوجى والشعبى الذى كان يحكم حياة الجاهليين الدينية والاجتماعية والعقلية ، وهو ما يحتاج إلى دراسات أخرى تسعى إلى الكشف عن هذه العقائد الوثنية أو فلنقل هذه الأساطير الضائعة لمعرفة أثرها فى هذا الشعر . [٢٠]

● هوامش

(١) لقد كانت لمعاوية شهرة معروفة وشغف بتدوين تراث العرب القدامى فيروى عنه أنه كان فى بلاطه غلمان موكلون بكتابة ما يتحدث به الرواة المختلفون إليه من أخبار الجاهليين وأشعارهم وحروبهم ، ومغازى الرسول وحروب المسلمين .. راجع الأغانى (دار الكتب) ٣ : ١٠٠ ؛ العقد الفريد : ٦ : ١٢٥ ؛ عيون الأخبار : ١ : ١٢٦ ، وخزانة الأدب (بولاق) : ١/١٧٦ وغير ذلك من المصادر التى حفلت بأخبار معاوية مع الرواة .

(٢) راجع ما كتبناه حول طبيعة التفكير الدينى عند الجاهليين فى كتاب : الشعر الجاهلى : قضاياه الفنية والموضوعية ٣٧ ـ ٦٦ . وراجع أيضا حول ديانات الجاهليين :

ـ سبتينو موسكاتى : الحضارات السامية القديمة

- نجيب ميخائيل : مصر والشرق الأدنى
- جواد على : تاريخ العرب قبل الإسلام (الجزء السادس) .
- الدكتور سليم الحوت : فى طريق الميثولوجيا عند العرب .
- رينيه ديسو : العرب فى سورية قبل الإسلام

إلى غير ذلك من الدراسات التى اعتمدت على النقوش التى اكتشفت فى الجزيرة العربية .

(٣) لقد أفاض مرجوليوث فى بحث هذه النقطة فى مقالته عن «أصول الشعر العربى» واتخذ من ورود مثل هذه الإشارات الدينية فى صورتها القريبة من الديانات السماوية دليلا على زيف هذا الشعر ونظمه بعد ظهور الإسلام . (راجع : «أصول الشعر العربى» ترجمة الدكتور عبد الله أحمد المهنا : ١٣ - ١٧ (النص المكتوب على الآلة الكاتبة) ، وراجع أيضا التعليقات القيمة التى رد بها المترجم على مغالطات مرجوليوث وافتراءاته فى الحواشى : ٢٥ - ٣٨ .

(٤) تاريخ العرب قبل الإسلام ٦ : ٣٧ .

(٥) آية ٦٣ - سورة العنكبوت

(٦) آية ٦١ - سورة العنكبوت

(٧) من المؤسف أن ما تم العثور عليه من النقوش لا يكشف عن نشأة هذا التفكير فى هذه الصورة التى تجعل من القمر أبا ، والشمس أما ، والزهرة ابنا أو ابنة ، وذلك على عكس ما نجد لدى الشعوب الأخرى التى تحتفظ لغاتها بصيغ تعبر عن التقاء الشمس بالقمر فيها معنى الزواج وقد تغنت أساطير هذه الشعوب بهذا الزواج ، ومن ثم فإننا عاجزون عن فهم حقيقة هذه الصلة العائلية بين هذا الثالوث على النحو الذى كان يتصوره الجاهليون . وقد ورد فى اللغة العربية لفظ «اقتران» فى كتب النجوم والأنواء ، ويطلق عادة على «اقتران» الشمس بالقمر ، واقتران الكواكب الأخرى بعضها ببعض ، مما يوحى بأن وراء هذا الثالوث الوثنى أسطورة دينية معينة ضاعت فيما ضاع من أخبار الجاهليين .

ويأتى القمر فى الديانتين السومرية والأكدية فى مقدمة الآلهة ، وهو أقدم أفراد هذا الثالوث ، كما أنه فيها أب للشمس ولكوكب الزهرة .

(٨) تاريخ العرب قبل الإسلام ٦ : ٥٤ ، ١٧٤ .

(٩) Carl Cleman, Religions of the World, p. 52.

محمود سليم الحوت : فى طريق الميثولوجيا عند العرب ٨٨ - ٧٩

(١٠) نفسه . وانظر أيضا :

S. H. Langdon, The Mythology of All The World, 5, p. 34.

(١١) نفسه

(١٢) القزوينى : عجائب المخلوقات (ط ١٨٤٩) : ٢٣ .

(١٣) تفسير الطبرى (ط ١٣١٠) : ٣٤٦/١ .

(١٤) العمدة (ط ١٩٢٥) ٢ : ١٩٩ ، وراجع أيضا الميثولوجيا عند العرب : ٩٧ - ١٠٠ فقد نقل عنه وعن غيره من المصادر القديمة مادة غزيرة عن هذا الكوكب .

(١٥) البيرونى : الآثار الباقية عن القرون الخالية (ط ١٨٧٨) : ٣٤٢ .

(١٦) اللسان .

(١٧) الميدانى : الأمثال (ط ١٣١٢) ٢ : ٣١٢ .

(١٨) راجع محاضرات كارلونالينو عن «علم الفلك : تاريخه عند العرب فى القرون الوسطى» . المحاضرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة ١١٧ - ١٣٩ .

(١٩) طه باقر : مقدمة فى أدب العراق القديم : ٢٠٣ - ٢٠٥ .

(٢٠) راجع الدراسات الخصبة الآتية التى قامت حول هذا الموضوع :

١ - **الدكتور على البطل** : الصورة الفنية فى الشعر حتى آخر القرن الثانى الهجرى .

(رسالة دكتوراه بإشراف)

٢ - **الدكتور أحمد كمال زكى** : دراسات فى النقد الأدبى الحديث : التشكيل الخرافى لشعرنا القديم :

(٢٠٣ - ٢١٥)

٣ - **الدكتور نصرت عبدالرحمن** : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى .

الهرمنيوطيقا

ومعضلة تفسير النص

نصر أبو زيد

القضية الأساسية التى تتناولها «الهرمنيوطيقا» بالدرس هى معضلة تفسير النص بشكل عام، سواء كان هذا النص نصا تاريخيا، أم نصا دينيا، أم نصا أدبيا. والأسئلة التى تحاول الإجابة عليها ـ من ثم ـ أسئلة كثيرة معقدة ومتشابكة حول طبيعة النص وعلاقته بالتراث والتقاليد من جهة، وعلاقته بمؤلفه من جهة أخرى. والأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها بشكل لافت على علاقة المفسر (أو الناقد فى حالة النص الأدبى) بالنص. هذا التركيز على علاقة المفسر بالنص هو نقطة البدء والقضية الملحة عند فلاسفة الهرمنيوطيقا وهى ـ فى تقديرى ـ الزاوية التى أهملت إلى حد كبير فى الدراسات الأدبية منذ أفلاطون حتى العصر الحديث. ومصطلح الهرمنيوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه فى دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التى يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الدينى (الكتاب المقدس). والهرمنيوطيقا ـ بهذا المعنى ـ تختلف عن التفسير الذى يشير إليه المصطلح Exegesis على اعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه فى تفاصيله التطبيقية بينما يشير المصطلح الأول إلى «نظرية التفسير» ويعود قدم المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام ١٦٥٤ م، ومازال مستمرا حتى اليوم خاصة فى الأوساط البروتستانتية (١)

وقد اتسع مفهوم المصطلح فى تطبيقاته الحديثة، وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا تشمل كافة العلوم الإنسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجى وفلسفة الجمال والنقد الأدبى والفولكلور. وإذا كان هذا الاتساع فى مفهوم المصطلح وتطبيقاته يجعل من الصعب ـ فى مثل هذه الدراسة ـ الإلمام بكل التفاصيل، فإن علينا أن نقنع بالخطوط العامة لتطور هذا العلم مركزين على مغزاه بالنسبة لنظرية تفسير النصوص الأدبية.

الهرمنيوطيقا ـ إذن ـ قضية قديمة وجديدة فى نفس الوقت. وهى فى تركيزها على علاقة المفسر بالنص ليست قضية خاصة بالفكر الغربى، بل هى قضية لها وجودها الملح فى تراثنا العربى القديم والحديث على السواء. وينبغى أن نكون على وعى دائم ـ فى تعاملنا مع الفكر الغربى فى أى جانب من جوانبه ـ بأننا فى حالة حوار جدلى، وأننا يجب أن لا نكتفى بالاستيراد والتبنى، بل علينا أن ننطلق من همومنا الراهنة فى التعامل مع واقعنا الثقافى بجانبيه التاريخى والمعاصر. من هنا يكتسب حوارنا مع الفكر

الغربي أصالته وديناميته ، ومن هنا أيضا نكف عن اللهث وراء كل جديد مادام قادما إلينا من الغرب «المتقدم» . هذا الوعي بعلاقتنا الجدلية بالفكر الغربي – من جانب آخر – يخلصنا من الانكفاء على الذات والتقوقع داخل أسوار «تراثنا المجيد» و «تقاليدنا الموروثة» ومن الغريب أن واقعنا الثقافي – وكذلك الاجتماعي والسياسي – يتسع لشعاري **«الانفتاح الكامل» و «الاكتفاء الكامل» دون أدنى إحساس بالتعارض الجذري بين الشعارين . إن صيغة «الحوار الجدلي» ليست صيغة تلفيقية تحاول أن تتوسط بين نقيضين ، بل هي الأساس الفلسفي لأي معرفة ، ومن ثم لأي وعي بصرف النظر عما نرفعه من شعارات أو نتبناه من مقولات ومواقف. إن أي موقف يقوم على الاختيار** ، والاختيار عملية مستمرة من القبول والرفض ، أي عملية مستمرة من الحوار التي تبدأ من الموقف . وسواء أخترنا من التراث أم اخترنا من الغرب فإن اختيارنا قائم على الحوار الذي يدعم موقفنا . إن إدراك جدلية الحوار في عملية الاختيار يعمق الوعي ويخلصنا من الفوضى الفكرية التي لا يستطيع أي متأمل لحياتنا الثقافية أن ينكرها . من هذا المنطلق نتعرض لفلسفة الهرمنيوطيقا في الفكر الغربي الحديث آملين أن تضيء لنا بعض جوانب القصور في رؤيتنا الثقافية عامة ، وفي رؤيتنا للعمل الأدبي خاصة . ولكن علينا قبل ذلك – لكي نكون متسقين مع منهجنا – ان نشير إلى معضلة تفسير النص في تراثنا القديم والحديث .

(١)

هناك في تراثنا القديم ، وعلى مستوى تفسير النص الديني (القرآن) تلك التفرقة الحاسمة بين ما أطلق عليه **«التفسير بالمأثور»** وما أطلق عليه **«التفسير بالرأي»** أو **«التأويل»** ، وذلك على أساس أن النوع الأول من التفسير يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص فهما **«موضوعيا»** ، أي كما فهمه المعاصرون لنزول هذا النص من خلال المعطيات اللغوية التي يتضمنها النص وتفهمها الجماعة . أما التفسير بالرأي أو **«التأويل»** فقد نظر إليه على أساس أنه تفسير **«غير موضوعي»** ، لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية ، بل يبدأ بموقفه الراهن محاولا أن يجد في القرآن (النص) سندا لهذا الموقف . وقد أطلق على أصحاب الاتجاه الأول أهل السنة والسلف الصالح . ونظر إلى هذا الاتجاه – غالبا – نظرة إجلال واحترام وتقدير ، بينما كانت النظرة إلى أصحاب الاتجاه الثاني – وهم الفلاسفة والمعتزلة والشيعة والمتصوفة – نظرة حذر وتوجس، وصلت في أحيان كثيرة إلى التكفير وحرق الكتب .

ومن الضروري الإشارة إلى أن التمايز بين الاتجاهين – في الواقع العملي – لم يكن حاسما بمثل هذا الوضوح الذي تطرح به القضية على المستوى النظري ، فلم تخل كتب التفسير بالمأثور من بعض الاجتهادات التأويلية حتى عند المفسرين القدماء الذين عاصروا في بواكير حياتهم نزول النص كابن عباس مثلا (٢) . ومن جانب آخر لم تتجاهل كتب التفسير بالرأي أو **«التأويل»** الحقائق التاريخية واللغوية المتصلة بالنص . وللمعضلة بعدها الميتافيزيقي الذي لم يتنبه له القدماء تنبها واضحا ، وإن مسّوه مسّاً غير مباشر . هذه المعضلة هي : **كيف يمكن الوصول إلى المعنى «الموضوعي» للنص القرآني ؟ وهل في طاقة البشر بمحدوديتهم ونقصهم الوصول إلى «القصد» الإلهي في كماله وإطلاقه ؟! لم يزعم أي من الفريقين إمكان هذا ، غاية الأمر أن المؤولة كانوا أكثر حرية في الفهم وفتح باب الاجتهاد ، بينما تمسك أهل السلف – وإن لم يقرروا ذلك صراحة – بإمكانية الفهم الموضوعي على التغليب .**

ولا شك أن الخلاف بين الاتجاهين كانت له أصوله الاجتماعية والفكرية التي لا يعنينا التعرض لها في مثل هذا المقال . ويكفينا هنا الإلماح إلى وجود المعضلة في تراثنا الديني والإشارة إلى وجود اتجاهين يمثل كل منهما زاوية في النظر إلى علاقة المفسر بالنص : الاتجاه الأول يتجاهل المفسر ويلغي وجوده لحساب النص وحقائقه التاريخية واللغوية ، بينما لا يتجاهل الاتجاه الثاني مثل هذه العلاقة ، بل يؤكدها على خلاف في مستويات هذا التأكيد وفاعليتها بين الفرق. والاتجاهات التي تتبنى هذه الزاوية . ومن الجدير بالذكر أن اختلاف مناهج المفسرين في العصر الحديث فيما يتصل بتفسير النص القرآني مازال تدور حول هذين المحورين ، وإن تكن الغلبة – على المستوى الإعلامي – كما كانت في الماضي لأصحاب المنهج التاريخي الموضوعي .

ويتجلى وجود المعضلة في تراثنا النقدي الحديث على المستوى العملي التطبيقي ، إذ الوعي بها على المستوى النظري ليس واضحا كل الوضوح . فالنص الأدبي يتسع للعديد من التغيرات التي تتنوع بتنوع اتجاهات النقاد ومذاهبهم . هذه الاتجاهات ليست في حقيقتها سوى صياغة لموقف الناقد الاجتماعي والفكري في واقعه .

وتتمثل المعضلة الحقيقية فى أن كل ناقد يزعم أن تفسيره للنص هو التفسير الوحيد الصحيح ، وأن مذهبه النقدى هو المذهب الأمثل للوصول إلى المعنى «الموضوعى» للنص كما قصده مؤلفه . ولا أدل على ذلك من كثرة التفسيرات التى طرحت على أدب كاتب معاصر هو نجيب محفوظ **«فنحن نلتقى به عند باحث وقد صوره كاتب الاشتراكية الأول الذى وقف حياته وإنتاجه للدفاع عنها ، كما نلتقى به عند باحث آخر وقد أصبح كاتب الإسلامية الروحية» (٣)** . وهكذا لا يكتفى الناقد بتجاهل العلاقة بين موقفه الذاتى من الواقع وبين المنهج الذى يتبناه لتحليل النص الأدبى ، بل يوحد بشكل صارم بين تفسيره للنص والنص نفسه ، كما أنه يوحد بين النص بكل علاقاته وتشكيلاته اللغوية والجمالية وبين قصد المؤلف . إن ثلاثية **(المؤلف/ النص/ الناقد)** أو **(القصد/ النص/ التفسير)** لا يمكن التوحيد الميكانيكى بين عناصرها ، ذلك أن العلاقة بين هذه العناصر تمثل إشكالية حقيقية ، وهى الإشكالية التى تحاول الهرمنيوطيقا ـ أو التأويلية إذا شئنا استخدام مصطلح عربى ـ تحليلها والإسهام فى النظر إليها نظرة جديدة تزيل بعض صعوبات فهمها ، وبالتالى تؤسس العلاقة بينها على أساس جديد .

ما هى العلاقة بين المؤلف والنص؟ وهل يعد النص الأدبى مساويا حقيقيا لقصد المؤلف العقلى؟ وإذا كان ذلك صحيحا ، فهل من الممكن أن يتمكن الناقد أو المفسر من النفاذ إلى العالم العقلى للمؤلف من خلال تحليل النص المبدع؟ وإذا أنكرنا التطابق بين قصد المؤلف والنص ، فهل هما أمران متمايزان منفصلان تماما؟ أم أن ثمة علاقة ما؟ وما هى طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف نقيسها؟ وبالتالى ما هو نوع العلاقة بين النص والناقد أو المفسر؟ وما هى إمكانية الفهم «الموضوعى» لمعنى النص الأدبى؟ ونقصد «بالفهم الموضوعى» الفهم العلمى الذى لا يُختلف عليه ، أى فهم النص كما يفهمه مبدعه أو كما يريد أن يُفهم . وتتزايد المعضلة تعقيدا إذا تساءلنا عن علاقة ثلاثية (المؤلف/ النص/ الناقد) بالواقع الذى تتم فيه عمليتا الإبداع والتفسير . وتزداد حدة التعقيد إذا كان النص ينتمى إلى زمن مغاير وواقع مختلف لزمن التفسير وواقعه ، أى إذا كان المؤلف والناقد ينتميان الى عصرين مختلفين وواقعين متمايزين .

لقد حاولت نظرية الأدب ـ فى مسار تطورها التاريخى ـ أن تعالج جوانب مختلفة من هذه المعضلة وتوقفت كل نظرية ـ فى إطار ظروفها التاريخية ـ عند جانب أو أكثر من هذه الجوانب مؤكدة أهميته على حساب الجوانب الأخرى . واستعراض سريع لهذه النظريات يؤكد أن جانب علاقة النص بالمفسر ظل جانبا مهملا حتى فى الواقعية الاشتراكية التى عالجت الزوايا المتعددة للمعضلة علاجا حاسما مستفيدة دون شك من كل الانجازات الأصيلة للنظريات التى سبقتها . ورغم ما فى مقولاتها الأساسية ـ خاصة مقولة الجدل ـ من أساس صالح للنظر إلى علاقة المفسر بالنص ، فإن هذا الجانب ظل ـ على مستوى الوعى النقدى ـ مهملا أو غائما فى أحسن الأحوال .

ولقد بدأت دراسة الفن عامة ، والأدب خاصة بتحليل العلاقة بين الإبداع والعالم الواقعى الذى نعيش فيه ، وانتهت على يد كل من أفلاطون وأرسطو ـ وحتى العصر الحديث فيما عرف بالكلاسيكية ـ إلى تأكيد دور الواقع الخارجى على حساب الفنان أو المبدع فيما عرف بنظرية المحاكاة . وانتهت هذه النظرية فى تفسير العمل الفنى والأدبى إلى محاولة البحث عن الدلالات الخارجية التى يشير إليها العمل . واتحدت هذه الدلالات الخارجية عند أفلاطون مع «الحقيقة» الفلسفية المتوارية وراء عالم الظواهر ، والمتعالية على الوجود المادى . وإذا كان أرسطو لم يسلم بالموازاة الحرفية بين الفن والواقع كما فعل أفلاطون ، فإنه لم يرد هذا الانحراف فى العمل الفنى إلى دور المبدع وموقفه من الواقع ، بل رده إلى قيم مطلقة معيارية يقاس على أساسها جودة العمل أو رداءته فيما عرف بنظرية التطهير الأخلاقية . (٤)

وعلى الجانب المقابل أكدت الرومانسية دور المبدع على حساب الواقع ، وأخلت السبيل لمشاعر الفنان وانفعالاته الداخلية ، ونظرت إلى العمل الأدبى على أساس أنه تعبير عن العالم الداخلى للفنان ومواز له . وصارت مهمة الناقد أو المفسر هى أن يفهم الفنان بغية فهم العمل نفسه ، وذلك عن طريق الاستعانة بكل المعلومات التى يمكن له تحصيلها عن حياة الفنان وسيرته الذاتية . غير أن الرومانسية ـ من جانب آخر ـ قد حولت عملية نقد العمل الفنى إلى إبداع جديد فيما عرف بالانطباعية ، وأكدت حرية الناقد فى تفسير العمل الأدبى ، وجعلته عنصرا فاعلا يحتكم إلى معاييره الخاصة فى فهم العمل وتفسيره . إن ما أضافته الرومانسية ـ من وجهة نظر التأويلية ـ أنها أفسحت مجالا لذاتية الناقد فى فهم النص ، طالما أن ما يشير إليه النص ـ وهو ذات الفنان ومشاعرها ـ وانفعالاتها ـ منطقة غامضة يصعب الوصول إليها بموضوعية علمية من خلال النص الذى تتعدد دلالاته بتعدد القارئين . هذا التعدد يرجع إلى

خصوصية الأداة ـ اللغة فى حالة الأدب ـ التى تتفاعل مع مشاعر الفنان ـ فى حالة التعبير ـ فتتغير بنيتها بقدر ما تغير هى من طبيعة هذه الانفعالات التى كانت فى حالة تشوش وغموض قبل تجسدها فى العمل الأدبى (٥) .

وفى مرحلة الجزر الرومانسى ، خطت الدراسة الأدبية على يد ت . س . إليوت خطوة جديدة جعلت «النص» هو محور اهتمامها ، منكرة أى علاقة بين «النص» ومبدعه أو الواقع الذى تمت فيه عملية الابداع . إن للنص عند إليوت وجودا مستقلا لا ينتمى فيه إلى أى شئ خارجه ، ولا يجب على الناقد البحث عن دلالات للعمل الأدبى خارج إطاره اللغوى . إن مهمة الناقد هى تحليل النص بتشكيلاته اللغوية وبيان عناصرها ودلالتها الجمالية . وإلى جانب التحليل يجب عليه مقارنة النص بنصوص أخرى تنتمى لنفس النوع الأدبى بهدف الكشف عن دور هذا النص فى دائرة التقاليد الأدبية . ماذا أخذ منها وماذا أضاف اليها . وتقاس عظمة العمل الأدبى بمدى إسهامه فى طرح تقاليد أدبية جديدة يغير بها من نظام التقاليد السائدة . إن مهمة الناقد يجب أن تقوم على أساس موضوعى محايد وأن تستخدم وسائل محايدة ، هى التحليل والمقارنة ، كما أن الفنان يجب عليه أن يتجنب مشاعره الشخصية فى عملية الإبداع ويخلق بدلا منها معادلا موضوعيا «محايدا» هو العمل الأدبى .(٦)

وقد قدر لمثل هذه النظرة ـ التى تتزيا بالعلمية والموضوعية ـ لأسباب ليس هنا مجال شرحها ـ أن تسود مجال النقد الأدبى بدرجات متفاوتة من الاعتراف بعلاقة نص بمبدعه أو علاقته بالواقع بمعناه الواسع . وصار التركيز أساسا ـ فى هذه المناهج ـ على تحليل النص باعتباره نقطة البدء والمعاد فى «علم الدراسات الأدبية» . وترك مجال علاقة النص بمبدعه أو علاقته بالواقع لمجالات أخرى عند النقد الأدبى مثل علم النفس أو علم اجتماعية الأدب . ولم تنج من سطوة هذا التصور بعض الاتجاهات الواقعية ، خاصة الواقعية المطبقة فى كل من انجلترا وأمريكا . هذه الواقعية (**تميل إلى افتراض أن العمل الأدبى هناك ، قائم ـ ببساطة ـ فى العالم مستقل بشكل أساسى عن متلقيه . ويعتبر تلقى العمل عملية منفصلة عن العمل نفسه ، ومهمة التفسير الأدبى هى الكلام عن «العمل نفسه» . ومن ناحية أخرى يعتبر قصد المؤلف منفصلا بشكل حاد عن العمل . إن للعمل الأدبى كينونة لها قوتها وديناميكيتها . والناقد النمطى الحديث يدافع عامة عن « استقلال وجود » العمل الأدبى ، ويرى أن مهمته هى النفاذ إلى هذا الوجود من خلال تحليل النص . هذا الفصل المبدئى بين الذات والموضوع ، وهو فصل محورى فى الواقعية ، يصبح الأساس الفلسفى وإطار التفسير الأدبى**) (٧) .

وقد حاولت البنائية ـ مستفيدة من مناهج علم اللغة ـ التغلب على هذه المعضلة بتركيز اهتمامها ـ فى تحليل العمل الأدبى ـ فى البحث عن البنية التى تؤدى إلى اكتشاف النظام الذى يقوم على أساسه العمل الأدبى . واعتبرت أن هذا النظام ـ أو اكتشافه ـ يحل معضلة ثلاثية (**القصد/ النص/ التفسير**) على أساس أن هذه العناصر ليست إلا تجليات بمستويات مختلفة لظاهرة النظام كما تتجلى فى **الفكر** (**القصد**) **والتشكيل** (**النص**) **والتحليل** (**التفسير**) . **ووحدت البنائية** بين هذه المستويات **الثلاث** (**أو التجليات**) **للنظام** وبين مستويات أخرى **فى الواقع بأبعاده الاقتصادية والاجتماعية والسياسية نزولا إلى نظام الطعام والأزياء وكافة الممارسات اليومية من أدناها إلى أرقاها . إن الناقد البنيوى يتجاوز ثنائية الذات والموضوع . بإخضاعها معا لفكرة النظام ، وهو بالتالى يجعل الأدب مشيرا إلى معطى خارجى محدد سلفا ، ويشل من ثم فاعلية الفنان والناقد معا ، لأنهما يخضعان لنوع من الجبرية الصارمة . وسنعود ـ فيما بعد ـ لمناقشة اعتراضات بعض مفكرى الهرمنيوطيقا على البنائية ، لنرى بعض الإضافات التى أجريت عليها استجابة لهذه الاعتراضات .**

(٢)

يمثل المفكر الألمانى **شليرماخر** (١٨٤٣ م) الموقف الكلاسيكى بالنسبة للهرمنيوطيقا . ويعود إليه الفضل فى أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتى ليكون «علما» أو «فنا» لعملية الفهم وشروطها فى تحليل النصوص . وهكذا تباعد **شليرماخر** بالتأويلية بشكل نهائى عن أن تكون فى خدمة علم خاص ، ووصل بها إلى أن تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم ، وبالتالى عملية التفسير .

وتقوم تأويلية **شليرماخر** على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوى ينقل فكر المؤلف إلى القارئ ، وبالتالى فهو يشير ـ فى جانبه اللغوى ـ إلى اللغة بكاملها . ويشير ـ

فى جانبه النفسى ـ إلى الفكر الذاتى لمبدعه . والعلاقة بين الجانبين ـ فيما يرى **شليرماخر** ـ علاقة جدلية . وكلما تقدم النص فى الزمن صار غامضا بالنسبة لنا ، وصرنا ـ من ثم ـ أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم . وعلى ذلك لابد من قيام «**علم**» **أو** «**فن**» يعصمنا من سوء الفهم ويجعلنا أقرب إلى الفهم . وينطلق **شليرماخر** لوضع قواعد الفهم من تصوره لجانبى النص ، اللغوى والنفسى . يحتاج المفسر للنفاذ إلى معنى النص إلى موهبتين ، الموهبة اللغوية ، والقدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية «**الموهبة اللغوية وحدها لا تكفى لأن الإنسان لا يمكن أن يعرف الإطار اللا محدود للغة ، كما أن الموهبة فى النفاذ إلى الطبيعة البشرية لا تكفى لأنها مستحيلة الكمال ، لذلك لابد من الاعتماد على الجانبين ، ولايوجد ثمة قواعد لكيفية تحقيق ذلك**» (٨)

ولكن ما هى طبيعة العلاقة بين فكر المؤلف (أو **نفسيته) وبين الإطار اللغوى (الوسيط) الذى يتم فيه التعبير؟ يرى شليرماخر** ـ أن اللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التى يسلكها للتعبير عن فكره . وللغة وجودها الموضوعى المتميز عن فكر المؤلف الذاتى ، وهذا الوجود الموضوعى هو الذى يجعل عملية الفهم ممكنة . ولكن المؤلف ـ من جانب آخر ـ يعدل من معطيات اللغة تعديلا ما . إنه لا يغير اللغة بكاملها ، وإلا صار الفهم مستحيلا ، إنه ـ فحسب ـ يعدل بعض معطياتها التعبيرية ، ويحتفظ ببعض معطياتها التى يكررها وينقلها وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة «**إننى أفهم المؤلف بقدر توظيفه للغة ، فهو ـ من جانب ـ يقدم فى استعماله للغة أشياء جديدة ، ويحتفظ ـ من جانب آخر ـ ببعض خصائص اللغة التى يكررها وينقلها**» (٩)

هناك إذن فى أى نص جانبان : جانب موضوعى يشير إلى اللغة ، وهو المشترك الذى يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب ذاتى يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى فى استخدامه الخاص للغة . وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التى يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته . والقارئ يمكن له أن يبدأ من أى الجانبين شاء ، مادام كل منهما يؤدى به إلى فهم الآخر . وكلا الجانبين ـ فى رأى **شليرماخر** ـ صالحان كنقطة بداية لفهم النص . البدء بالجانب اللغوى يعنى أن القارئ يقوم بعملية إعادة بناء تاريخية موضوعية للنص ، وهى عملية يطلق عليها **شليرماخر** Objective Historical reconstruction وهى تعتد بكيفية تصرف النص فى كلية اللغة ، وتعتبر المعرفة المتضمنة فى النص نتاجا للغة . ولهذه البداية جانب آخر ، وهو ما يطلق عليه **شليرماخر** Objective divinatory reconstruction إعادة البناء التنبؤى الموضوعى ، وهى تحدد كيفية تطوير النص نفسه للغة .

وللبدء من الجانب الذاتى ـ كذلك ـ جانبان : الأول هو إعادة البناء الذاتى التاريخى ، وهو يعتد بالنص باعتباره نتاجا للنفس ، أما الجانب الثانى وهو الذاتى التنبؤى فهو يحدد كيف تؤثر عملية الكتابة فى أفكار المؤلف الداخلية .

هذان الجانبان ـ الموضوعى والذاتى ، أو اللغوى والنفسى ـ بفرعيهما التاريخى والتنبؤى ، يمثلان القواعد الأساسية ، والصيغة المحددة لفن التأويل عند شليرماخر . وبدونهما **لا يمكن تجنب سوء الفهم . إن مهمة** الهرمنيوطيقا **هى فهم النص كما فهمه مؤلفه ، بل حتى** أحسن **مما فهمه مبدعه (١٠) . ورغم تسوية شليرماخر بين** الجانبين ـ **اللغوى والنفسى ـ من حيث صلاحيتهما كنقطة** بداية **لفهم النص ، فإنه يعود ليلمح إلى أن البدء بالمستوى** اللغوى ـ **التحليل النحوى ـ هو البداية الطبيعية . وهذا يقوده إلى مفهوم «الدائرة التأويلية» :**

لكى نفهم العناصر الجزئية فى النص ، لابد ـ أولا ـ من فهم النص فى كليته . وهذا الفهم للنص فى كليته لابد أن ينبع من فهم العناصر الجزئية المكونة له . ومعنى ذلك ـ فيما يرى شليرماخر ـ أننا ندور فى دائرة لا نهاية لها هى ما يطلق عليه الدائرة الهرمنيوطيقية . ومعنى ذلك أن عملية تفسير النص ـ على المستوى اللغوى الموضوعى ـ بجانبيه التاريخى والتنبؤى ـ تدور فى دائرة ، ولابد أن تستند إلى معرفة كاملة باللغة من جانب ، وبخصائص النص من جانب آخر . ويمكن بنفس الدرجة تطبيق مفهوم الدائرة التأويلية على المستوى الذاتى النفسى بجانبيه التاريخى والتنبؤى .

إن الدائرة التأويلية تعنى أن عملية فهم النص ليست غاية سهلة ، بل عملية معقدة مركبة ، يبدأ المفسر فيها من أى نقطة شاء ، لكن عليه أن يكون قابلا لأن يعدل فهمه طبقا لما يسفر عنه دورانه فى جزئيات النص وتفاصيله وجوانبه المتعددة التى أشار إليها شليرماخر . ومادامت مهمة الهرمنيوطيقا هى وضع المعايير والقواعد ، فإن شليرماخر

يكتفى بوضع المعايير العامة التى يراها ضرورية لتجنب سوء الفهم . ولكنه من جانب آخر يرى «أن نظرية التأويل .. رغم كل التقدم الذى أصابته ـ ماتزال بعيدة عن أن تكون فنا مكتملا » ويؤكد بنفس الدرجة استحالة أن يستطيع أى تفسير لعمل ما استهلاك كل إمكانيات معنى هذا العمل . وكل ما يطمح إليه المفسر أن يصل إلى أقصى طاقته فى تفسير النص.(١١)

ورغم النقلة الهامة للهرمنيوطيقا على يد **شليرماخر** لتكون «فنا» مستقلا بذاته عن أى مجال ، فإن كلاسيته تتبدى فى حرصه على وضع قوانين ومعايير لعملية الفهم ، ومن ثم لعملية تفسير النصوص . إنه يحاول أن يتجنب «**سوء الفهم المبدئى**» فى أى عملية تفسير . ولكنه فى هذه المحاولة لتجنب «**سوء الفهم**» يطالب المفسر ـ مهما كانت الهوة التاريخية التى تفصل بينه وبين النص ـ أن يتباعد عن ذاته وعن أفقه التاريخى الراهن ـ ليفهم النص فهما موضوعيا تاريخيا . إنه يطالب المفسر ـ أولا ـ أن يساوى نفسه بالمؤلف ، وأن يحل مكانه عن طريق إعادة البناء الذاتى والموضوعى لتجربة المؤلف من خلال النص . ورغم استحالة هذه المساواة من الوجهة المعرفية فإن شليرماخر يعتبرها الأساس الهام للفهم «الصحيح» . وثم نفحة رومانسية تغلف كلاسيكية شليرماخر تتجلى فى اعتباره النص تعبيرا عن «نفس» المؤلف ، وفى مطالبته المفسر أن يكون ذا طاقة تنبؤية ، إلى جانب معرفته باللغة ، حتى يمكنه اكتشاف الجوانب المتعددة للنص . وبهذه الطاقة التنبؤية يسعى الإنسان لفهم الكاتب إلى درجة أن يحول نفسه تماما إليه ، أى أن يكون هو الكاتب .

لقد كان شليرماخر ـ رغم ذلك كله ـ ممهدا لمن جاءوا بعده خاصة ديلثى وجادامر ، إذ بدأ ديلثى مما انتهى إليه شليرماخر من البحث عن تفسير وفهم «صحيحين» فى مجال العلوم الإنسانية ، بينما بدأ جادامر من معضلة سوء الفهم المبدئى التى حاول شليرماخر ـ فى تأويليته ـ أن يتجنبها . وبهذا يعد شليرماخر ـ بحق ـ أبا للهرمنيوطيقة الحديثة ، وللمفكرين الذين جاءوا بعده ، سواء بدأوا من الاتفاق أو الاختلاف معه.(١٢)

(٣)

تركزت محاولة ويلهلم ديلثى (١٨٣٣ ـ ١٩١١) فى التفرقة بين العلوم الطبيعية والعلوم التاريخية والانسانية ، وفى الرد على الوضعيين الذين وحدوا بينهما من حيث المنهج مثل أو جست كومت وجون ستيوارت مل . لقد رأى الوضعيون أن الخلاص الوحيد لتأخر العلوم الانسانية عن العلوم الطبيعية يكمن فى ضرورة تطبيق نفس المنهج التجريبى للعلوم الطبيعية على العلوم الإنسانية ، سعيا للوصول إلى قوانين كلية يقينية ، وتجنبا للذاتية وعدم الدقة فى مجال الإنسانيات . لقد آمنوا أن كلا منهما يخضع لنفس المعايير المنهجية من الاستدلال والشرح ، ورأوا أن الحقائق الاجتماعية مثلها مثل الحقائق الفيزيقية ، واقعية وعملية ، ويمكن بالمثل قياسها.(١٣) وهذا هو ما عبر عنه **جون ستيوارت مل بقوله : «إذا كان علينا أن نهرب من الفشل المحتم للعلوم الاجتماعية بمقارنتها بالتقدم المستمر للعلوم الطبيعية ، فإن أملنا الوحيد يتمثل فى تعميم المناهج التى أثبتت نجاحها فى العلوم الطبيعية لجعلها مناسبة للاستخدام فى العلوم الاجتماعية »**.(١٤)

ولقد حاول **ديلثى** أن يقيم العلوم الاجتماعية على أساس منهجى مختلف عن العلوم الطبيعية . لقد كان صارما فى فلسفته ورفض كلا من الوضعية وميتافيزيقا الكانتية الجديدة . إن الفارق بين العلوم الاجتماعية والطبيعية يكمن ـ عنده ـ فى أن مادة العلوم الاجتماعية ـ وهى العقول البشرية ـ مادة معطاة ، وليست مشتقة من أى شئ خارجها ، مثل مادة العلوم الطبيعية التى هى مشتقة من الطبيعة . إن على العالم الاجتماعى أن يجد مفتاح العالم الاجتماعى فى نفسه وليس خارجها . إن العلوم الطبيعية تبحث عن غايات مجردة ، بينما تبحث العلوم الاجتماعية عن فهم آنى من خلال النظر فى مادتها الخام ، إن الإدراك الفنى والإنسانى هما غاية العلوم الاجتماعية وهذان يمكن الوصول إليهما من خلال التحديد الدقيق للقيم والمعانى التى ندرسها فى عقول الفاعلين الاجتماعيين ، وليس من خلال مناهج العلوم الطبيعية ، وهذه هى عملية الفهم الذاتى أو التفسير . نصل إلى مثل هذا الفهم من خلال «**العيش مرة أخرى**» Reliving فى الأحداث الاجتماعية .

إن الفشل الذى تعانيه العلوم الاجتماعية ، خاصة المدرسة التاريخية ، فيما يرى ديلثى ـ يكمن فى «أن دراستها وتقييمها للظاهرة التاريخية لم يقم على أساس من الصلة بتحليل حقائق الوعى ، ولم يكن من ثم مؤسسا على معرفة يقينية هى ملاذها الأخير . لم يكن للمدرسة التاريخية ـ

باختصار ـ أساس فلسفى ، ولم تنشأ لها علاقة صحيحة بنظرية المعرفة وعلم النفس . ولهذا فشلت فى تطوير منهجها » (١٥) وهذه هى نقطة البدء فى تأسيس ديلثى للإنسانيات ، وهى إقامتها على أساس معرفى وأساس سيكولوجى .

الأساس المعرفى يتحدد عند ديلثى فى أن كل معرفة قائمة على التجربة ، ولكن الوحدة الأصلية للتجربة ولنتائجها الصحيحة مشروطان بالعوامل التى تشكل الوعى وما ينشأ عنه ، أى محكومان بطبيعتنا الكلية . ويجب أن نفهم التجربة Experience **عند ديلثى على أساس أنها التجربة المعاشة . هى عملية الادراك الحى ، وليست الخبرة باعتبارها موضوعا للتأمل العقلى ، أى أنها التجربة السابقة على ثنائية الذات والموضوع ، هذه الثنائية تكون عادة من صنع الوعى المفكر فى تأمله للتجربة بعد مرورها (١٦). من هذا المنطلق فإن رؤيتنا للعالم الطبيعى تصبح مجرد ظل لحقيقة مختفية عنا إذ أهملنا حقائق الوعى التى تعطيها تجربتنا الداخلية ، إذ من خلال هذه الحقائق نمتلك الواقع كما هو . وتحليل حقائق الوعى هو مركز اهتمام الدراسات الإنسانية ، ومن خلالها نستطيع تشكيل استقلالها الذاتى عن العلوم الطبيعية .**

إن التجربة الذاتية هى أساس المعرفة ، وهى الشرط الذى لا يمكن تجاوزه لأى معرفة . وطالما أن هناك مشتركا بين الآحاد من البشر ، فإن التجربة تصبح هى الأساس الصالح لإدراك الموضوعى القائم خارج الذات ، اذ هذا الموضوعى ـ فى العلوم الإنسانية ، خاصة التاريخ ، إنسانى يحمل تشابهات من ملامح التجربة الأصلية عند الذات المدركة . وهذا ما يشير إليه ديلثى بإعادة اكتشاف «الأنا» فى «الأنت» ، أو إسقاط Prejection الذات فى شخص أو عمل أو بعبارة أخرى «**نفاذ ذات المدرك إلى معطى معقد من التعبيرات**».(١٧) وعلى أساس هذا الإسقاط أو النفاذ تنشأ أعلى أشكال الفهم فى الحياة العقلية ونعنى بها الحياة مرة أخرى فى الموضوع أو الشخص .

ولكن كيف تتحول التجربة الذاتية عند الآخر الذى نسعى لفهمه ، أو نسعى لفهم أنفسنا من خلاله ، إلى موضوع ؟ يتم ذلك ـ فيما يرى **ديلثى ـ** خلال عملية التعبير ، سواء تمثل هذا التعبير فى سلوك اجتماعى أو نص مكتوب . إن التعبير هو ما يعطى للتجربة موضوعيتها ، إنه يحولها من حالة الذاتية ، «**التجربة الداخلية المعاشة**» إلى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها . إن التعبير ـ عند ديلثى ـ فى تعبيره عن التجربة الداخلية لمبدعه ، ليس تدفقا عشوائيا للمشاعر والانفعالات بالمعنى الرومانسى ، ولكنه تحديد موضوعى Objectification لعناصر هذه التجربة ـ التى قد تكون مختلفة ومتباعدة ـ فى كل موحد . هذا التحديد الموضوعى للتجربة هو ما يؤسس ـ عنده ـ موضوعية العلوم الاجتماعية والإنسانية ، ويتباعد بها عن الذاتية التى يتهمها بها الوضعيون . وهذا التعبير الموضوعى لا يعبر ـ بالضرورة ـ عن ذات المبدع ، بقدر ما يعبر عن تجربة الحياة فى تجربة المبدع . إن تجربة المبدع ـ حالة تخلقها فى تعبير موضوعى ـ تتجاوز إطار ذاتيتها ، وذلك لأنها تتجسد من خلال أداة موضوعية هى اللغة فى حالة التعبير الأدبى . وهى من ثم تعبر عن تجربة الحياة . إن ديلثى يعتبر التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله فى الفن عموما والأدب خصوصا . إن التعبير فى الفن والأدب ـ على خلاف هذا التعبير نفسه فى الفكر أو الفعل الإنسانيين ـ ينصب على التجربة المعاشة وينبع من التعبيرات الحرة للحياة الداخلية . إن التعبير فى الفكر أو الفعل ـ على خلاف ذلك ـ أكثر تحددا . إنه ـ فى حالة الفكر ـ يقوم على الدقة ويعتمد على وظيفة اتصالية سهلة . وفى حالة الفعل يصعب جدا تحديد العوامل الفاعلة فى القرار المؤدى إلى الفعل . وعلى ذلك يعتبر ديلثى أن الفن والأدب تعبير عن التجربة المعاشة للحياة ، بينما يعبر الفكر والفعل عن تجربة الحياة فقط ، وليس التجربة الحية المعاشة . وإذا كان كل من الفكر والفعل والفن تجليات مختلفة لتجربة الحياة . فإن التجلى لهذه التجربة فى الفن والأدب أكثر حيوية وخصوبة وقابلية للمشاركة الفعالة ولذلك يحتفظ لها ديلثى بتعبير Experessions of lived experience. . . . وتعتبر التعبيرات الأدبية ـ التى تتخذ من اللغة أداة لها ـ أعظم قدرة من التعبيرات الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية للإنسان (١٨) ويؤكد ديلثى أن مبادئ الهرمنيوطيقا يمكن أن تنير لنا السبيل إلى نظرية عامة فى الفهم ، لأن إدراك بناء الحياة الداخلية يقوم ـ قبل كل شئ ـ على تفسير الأعمال الأدبية ، حيث يصل نسيج الحياة الداخلية إلى أقصى أشكال اكتماله فى هذه الأعمال . وبذلك تأخذ الهرمنيوطيقا ـ عند ديلثى ـ بعدا جديدا ، وتنصب على معنى أوسع من مجرد النص ، إنها تدل على فهم التجربة

كما يفصح عنها ـ بشكل كامل ـ العمل الأدبى ، طالما أنه يتجسد من خلال وسيط مشترك هو اللغة التى يخرج بها من إطار الذاتية إلى الموضوعية .

الهرمنيوطيقا ـ فى ظل هذا الفهم ـ لا تعنى مجرد عملية الفهم لشئ معطى محدد سلفا ، له وجود خارجى محايد عن المتلقى الذى يحاول أن يفهم هذا الشئ أو النص . إن هناك بين المتلقى والنص الأدبى شيئا مشتركا هو تجربة الحياة . هذه التجربة ذاتية عند المتلقى . ولكنها تحدد له الشروط المعرفية التى لايستطيع تجاوزها . وهذه التجربة ـ من جانب آخر ـ موضوعية فى العمل الأدبى . وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقى الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية فى الأدب ، من خلال الوسيط المشترك . وهكذا يتغير مفهوم «الفهم» نفسه من أن يكون عملية تعرّف عقلية ، إلى أن يكون مواجهة تفهم فيها الحياة نفسها . الفهم ـ بهذا المعنى ـ هو الخصيصة المميزة للدراسات الانسانية ، بعكس العمليات العقلية التى تسعى إلى شرح الظواهر فى العلوم الطبيعية . ولكن كيف تتم عملية الفهم هذه ـ فهم الحياة لنفسها ـ من خلال العمل الأدبى ؟!

إنها تتم من خلال معايشة التجربة التى يعبر عنها النص . وفى هذه المعايشة يثير فينا النص الأدبى ـ عن طريق العرض التخيلى الحى للتجربة ـ أحاسيس وأفكار ، ومواقف واتجاهات ، متضمنة فى تجربتنا الذاتية . وفى هذه الإثارة يكمن الجانب الأعظم من الكنز الذى نحصل عليه من الشاعر . إنها تفسح المجال للكشف عن مدى تحدد تجربتنا الذاتية وعدم اتساعها ، وهى ـ من ثم ـ تفتح المجال واسعا لإدراك حاجتنا للانفتاح على عالم النص . إنها ـ بكلمات أخرى ـ ومن خلال إثارة ما هو متضمن فى تجربتنا الخاصة ـ تعتمد على المشترك ، ولكنها تكشف فى نفس الوقت عن الإمكانيات المحددة لهذا المشترك ، لتفتح الباب لإمكانيات أوسع ، توسع أفق تجربتنا الذاتية ، فتثرى بمعايشة تجربة النص . إنها تبدأ من المعلوم فى تجربتنا لتنفذ إلى المجهول ؛ تبدأ من «**الأنا**» لتغوص فى «**الأنت**» لا بالمعنى السيكولوجى ، بل بالمعنى العام للتجربة الحية المعاشة . هذا الأفق من الاحتمالات الذى تفتحه لنا معايشة النص الأدبى لا يمكن أن ينفتح بطريقة أخرى . وهذا الانفتاح ضرورى جدا لتعميق تجربة حياتنا ، بل هو أساس لتطور الحياة نفسها فى حركتها المستمرة . وهذا يقودنا إلى المفهوم التاريخى عند ديلثى لأهميته فى نظريته التأويلية ..

الإنسان كائن تاريخى ، بمعنى أن الإنسان يفهم نفسه ـ لا من خلال التأمل العقلى ـ بل من خلال التجارب الموضوعية للحياة . إن ماهية الإنسان وإرادته ليست أشياء محددة سلفا ، إن الإنسان ليس مشروعا جاهزا مصمما من قبل . ولكنه مشروع فى حالة تخلق . إنه يفهم نفسه بطريق غير مباشر ، إنه يقوم بجولة هرمنيوطيقية (تأويلية) من خلال التعبيرات الثابتة التى تنتمى للماضى . وبهذا المعنى فهو كائن تاريخى . إن التاريخ ـ إذن ـ ليس معطى موضوعيا فى الماضى ، قائما هناك ، ولكنه معطى متغير . إننا فى كل عصر نفهم الماضى فهما جديدا من خلال التعبيرات الباقية لنا ، ويكون فهمنا للماضى أفضل كلما توافرت شروط موضوعية فى الحاضر شبيهة بما كان فى الماضى (٢٠) ، إن فهمنا للنصوص الأدبية ـ سواء تلك التى تنتمى للماضى أم تلك التى تنتمى للحاضر ـ عن طريق معايشة تجربة الحياة فيها يؤدى بنا إلى فهم أفضل للماضى والحاضر معا . وهذا بدوره يعدل من فهمنا الآنى لأنفسنا . وهكذا يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم والتأويل ، وهكذا يتغير ويتقدم ويتعدل . وكما تمت المعايشة فى النص الأدبى على أساس البدء من المشترك بين تجربتنا وتجربة النص ، كذلك على أساس المشترك بين الماضى والحاضر ، نعيش تجربة النص الذى ينتمى للماضى ، ذلك أن للماضى وجودا مستمرا فى الحاضر ، والحاضر يدرك الماضى من خلال تجربته الذاتية .

يرفض ديلثى ـ بناءً على فهمه العمل الأدبى باعتباره تعبيراً عن التجربة الحية للحياة ، وبناءً على فهمه لمعنى التاريخ ـ فكرة المعنى الثابت ـ سواء فى العمل الأدبى أو الحدث التاريخى . إن المعنى ـ عنده ـ يقوم على مجموعة من العلاقات . ونحن فى العمل الأدبى نبدأ بتجربتنا الذاتية فى لحظة معينة من التاريخ ، تحدد لنا المعنى الذى نفهمه من العمل فى هذه اللحظة من الزمن . ولكن تجربتنا نفسها تتغير وتكتسب أبعادا جديدة ـ من خلال الآفاق الجديدة من الاحتمالات التى يفتحها لنا العمل ـ قد تغير ـ مرة أخرى ـ من فهمنا للعمل نفسه . وهكذا ندور فى دائرة هى «**الدائرة التأويلية**» .

وهذه الدائرة تنطبق بنفس الدرجة على معنى الماضي .
إن المعنى – فى الأدب والتاريخ – ليس شيئا موضوعيا تماما ولكنه أيضا ليس ذاتيا ، إنه فى حالة تغير مستمر طالما أن العلاقة بين المفسر والموضوع المفسَّر علاقة متغيرة فى الزمان والمكان . إن ديلثى فى هذا المفهوم للدائرة الهرمنيوطيقية يعتمد على ما سبق أن أشرنا إليه عند شليرماخر من العلاقة بين الجزء والكل فى النص وضرورة فهم كل منهما فى ضوء الآخر فى دائرة لا تنتهى ، ولكنه يتسع بمفهوم الجزء والكل إلى أن يشمل تجربة الحياة نفسها . إن تجربةً ما جزئية فى حياتنا تكتسب معناها من خلال تجربتنا الكلية ، وليست تجربتنا الكلية فى حقيقتها إلاّحصاد تجارب جزئية متراكمة . ولكن الجزء يؤثر فى الكل ويغير من معنى التجربة الكلية ، بنفس القدر الذى يؤثر فيه المعنى الكلى فى فهمنا لتجربة جزئية . ومادام **ديلثى** قد وحّد بين النص وتجربة الحياة ، فمن المنطق أن يؤمن بتغير المعنى مع تغير أفق تجربة المفسر باعتباره نقطة البداية للفهم ، سواء فى الأدب أو التاريخ .

الذى لا شك فيه أن **ديلثى** بتركيزه فى النص على التجربة الحية المعاشة ، وبمفهومه للتاريخ ، ولعملية الفهم قد وضع بذورا صالحة لمن أتوا بعده خاصة مارتن هيدجر وهانز جادامر وكان مؤثرا فيهم بشكل أبعد مما تخيلوا . والذى لا شك فيه أنه أفاد من جهود **شليرماخر** وطورها وأضاف إليها . لقد لفت ديلثى الاهتمام بشدة إلى الأفق الراهن (تجربة الحياة) للمفسر ، ولكن علينا أن لا ننسى أنه ضحى فى سبيل ذلك بذاتية المبدع . إن التوحيد بين العمل الأدبى وتجربة الحياة بالمعنى الواسع الفضفاض – رغم نبرة الحماس العالية للأدب باعتباره المجلى الأكمل للتجربة – يعتبر الأدب وثيقة إنسانية مثلها مثل أى نتاج فكرى إنسانى ، ويغفل الخصوصية النوعية للأدب . ومن جانب آخر فإن إهدار ذاتية المبدع لحساب التجربة الإنسانية يوحد بين تجربة مبدع وتجربة مبدع آخر ، طالما أن كليهما تعبير عن تجربة «الحياة» . ولكن علينا أن لا ننسى أن ديلثى فيلسوف من فلاسفة الحياة يحاول جاهدا أن يقيم أساسا موضوعيا مختلفا ومنهجا مختلفا للعلوم الإنسانية فى مواجهة إخضاعها – على أيدى الفلاسفة الوضعيين – لموضوعية ومناهج العلوم الطبيعية . ومن هذا المنطلق وحده أقام عملية الفهم كسمة مميزة للإنسانيات ، وكان مجال الأدب مجالا خصبا ليطبق عليه مفاهيمه عن الفهم والتاريخ . ولكنه من جانب آخر – وفى مجال دراسة الأدب – لفتنا إلى دور المفسر الإيجابى لعملية فهم النص والتفسير ، وهو دور ظل غائبا عن مجال الدراسات الأدبية ، حتى عن النظريات التى نلمس بينها وبين فكر ديلثى نوعا من التشابه مثل نظرية «**المعادل الموضوعى**» عند النقاد الجدد وعلى رأسهم **ت . س . اليوت** . صحيح أن دور المفسر هنا يعتمد على الذاتية والانطلاق من التجربة الخاصة ، ولا يعتمد على موقف فكرى فى مجتمع ، كما أن التعبير الأدبى تحديد موضوعى للتجربة الحية ، لا تشكيل رؤية الفنان لواقع محدد فى إطار تاريخى محدد . ولكن يكفى ديلثى فى إطار فلسفة التأكيد على أن تفسير العمل الأدبى عملية من التفاعل الخلاق بين النص وأفق المفسر ، ينفتح فيه أفق المفسر لإمكانيات من التجربة لم تكن متاحة قبل ذلك ، فتتغير من ثم تجربته وتعمق ، وتكون – بالتالى – قادرة على إثراء معنى النص والنظر إليه من زاوية جديدة .

كان لتركيز **ديلثى** على تجربة الحياة وعلى دور المفسر فى عملية الفهم أثر هام فى فكر كل من **مارتن هيدجر وجادامر** اللذين تأثرا بها إلى حد كبير ، وإن اختلفا معها فى نقطة البداية وكثير من النتائج ، فيما يرتبط بمفهوم الهرمنيوطيقا وأبعادها .

(٤)

يقيم **مارتن هيدجر** الهرمنيوطيقا على أساس فلسفى ، أو يقيم الفلسفة على أساس هرمنيوطيقى . وكلا العبارتين صحيح ، طالما أن الفلسفة هى فهم الوجود ، وأن الفهم هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود فى نفس الوقت . لقد حاول **هيدجر – مثل ديلثى –** أن يبحث عن منهج يكشف عن الحياة من خلال الحياة نفسها . وقد وجد فى ظاهرية أستاذه **إدموند هوسرل** بعض المفاهيم التى لم تكن متاحة **لديلثى** . وجد منهجا يمكن أن يفسر عملية الوجود Being فى الوجود الإنسانى Human existence بطريقة تكشف عن الوجود نفسه ، لا عن التصور الأيديولوجى للوجود . لقد رفض **هيدجر** فى نظرية الوجود فى الفلسفة الغربية اعتبارها الإنسان هو محور الوجود ، وهو العنصر الفاعل فى المعرفة ، وإعطائها للوجود دورا ثانويا يخضع فيه للذاتية ويستجيب لمقولاتها . واذا كانت الفلسفة الظاهرية Phenomonology قد كشفت فى مجال المعرفة أهمية

الإدراك القائم على مفاهيم قبلية للظاهرة ، فقد اعتبر **هيدجر** هذا المجال هو الوسيط الحيوى للوجود التاريخى للإنسان فى العالم . ولكن هذه المفاهيم القبلية تختلف عن المقولات العقلية التى اعتد بها الفلاسفة قبله . إن هذا المجال الحيوى هو إدراك الإنسان لوجوده فى شكله الأكمل ، هذا الإدراك هو ما يشكل المجال الحيوى للمعرفة وللوجود عند **هيدجر** . ولذلك رفض **هيدجر** فى فكر أستاذه هوسرل فكرة الوعى الذاتى واعتبرها هى الذاتية الكانتية نفسها . لقد رأى **هيدجر** ــ فى وعى الإنسان لوجوده ــ مفاتيح لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه فى تجربة حية . وهذا الفهم تاريخى وآنى فى نفس الوقت ، بمعنى أنه ليس فهما ثابتا ، ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية التى يواجهها الإنسان . هذا الوعى ــ فى نظر **هيدجر** ــ يتجاوز مقولات الزمان والمكان ومفاهيم الفكر المثالى . لقد كان الوجود ــ عند **هيدجر** ــ هو السجين المختفى والمنسى تماما فى المقولات الاستاتيكية للفلسفة الغربية ، السجين الذى كان كل أمل **هيدجر** أن يخلى سبيله»(٢١)

إن حقيقة الوجود ــ عند **هيدجر** ــ تتجاوز الوعى الذاتى وتعلو عليه ، وبما أن هذا الوعى تاريخى وإن بدأ بالإدراك الذاتى للوجود ، فهو عملية فهم مستمرة . ومما له دلالة ــ بالنسبة للهرمنيوطيقا ــ أن **هيدجر** يعتبر الهرمنيوطيقا ــ وهى كلمة لم ترد فى كتابات **هوسرل** ــ هى الظاهرية بكل أبعادها الأصيلة ، ويعتبر أن مهمته فى كتاب «الوجود والزمن» Being and Time هى إقامة هرمنيوطيقا للوجود Hermeneutic of Dasein . ولكى يحدد **هيدجر** فلسفته الظاهرية ، يعود إلى الأصل اليونانى للمصطلح Phenomonology ويرى أنه مكون من جزئين Phainomenon و Logos ويشير الجزء الأول من الكلمة إلى «مجموع ما هو معرض لضوء النهار» أو «ما يمكن أن يظهر فى الضوء» . هذا التجلى أو الظهور للشئ لا يجب التعامل معه على أساس أنه أمر ثانوى يشير إلى شئ آخر وراءه . إنه ليس عرضا من أعراض الشئ ، ولكنه ظهور الشئ كما هو (٢٢) **وبكلمات أخرى ليس وجود الشئ ــ أو تجليه للإدراك ــ أمرًا ثانوياً غير الشئ ذاته ، بل هو ماهيته الأصلية . وينتهى هيدجر** إلى أن المنهج الظاهرى يقوم على أساس ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هى دون فرض مقولاتنا عليها . لسنا نحن الذين نشير للأشياء أو ندركها ، بل الأشياء نفسها تكشف لنا نفسها . إن الأصل الحقيقى للفهم الصحيح هو أن نستسلم لقوة الشئ ليكشف لنا عن نفسه . ولكن كيف تكشف الأشياء عن نفسها ؟

فى تحليل **هيدجر** للجزء الثانى Logos يرى أنها لا تدل على الفكر ، ولكنها تدل على الكلام ، ووظيفته التى تجعل الفكر ممكنا . إن الأشياء تكشف نفسها من خلال اللغة (الكلام Speaking) . واللغة ــ هنا ــ ليست أداة للتوصيل اخترعها الإنسان ليعطى للعالم معنى ، أو ليعبر عن فهمه (الذاتى) للأشياء . اللغة تعبر عن المعنوية Meaningfullness القائمة بالفعل بين الأشياء . إن الإنسان لا يستعمل اللغة ، بل اللغة هى التى تتكلم من خلاله . العالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة . وبما أن اللغة هى مجال الفهم والتفسير ، فالعالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم والتفسير . ليس معنى ذلك أن الإنسان يفهم اللغة ، بل الأحرى القول أنه يفهم من خلال اللغة . اللغة ليست وسيطا بين العالم والإنسان ، ولكنها ظهور العالم وانكشافه بعد أن كان مستترا ، إن اللغة هى التجلى الوجودى للعالم .

مثل هذه الظاهرية هرمنيوطيقية ، بمعنى أنها تتضمن أن الفهم لا يقوم على أساس المقولات والوعى الإنسانيين ، ولكنه ينبع من تجلى الشئ الذى نواجهه ، من الحقيقة التى ندركها (٢٣) ولكن يبدأ إدراكنا للشئ ، وبالتالى فهمه ، من فراغ ؟ إن الإنسان ــ فيما يقول **هيدجر** ــ يجد فى وجودة ، وعلى مدى هذا الوجود ، فهما محددا لماهية الوجود المكتمل . هذا الفهم ــ كما أشرنا ــ ليس فهما ثابتا ، ولكنه فهم يتكون تاريخيا ، وينمو فى مواجهة الظواهر . إن الوجود الإنسانى ــ الوجود فى العالم ــ فى ظل هذا الفهم عملية مستمرة من فهم الظواهر والوجود فى نفس الوقت . وهكذا تصبح الظاهرية عند هيدجر هرمنيوطيقية ، وتصبح الهرمنيوطيقا ــ عملية الفهم ــ وجودية . إن الفهم هو القدرة على إدراك الاحتمالات الوجودية للفرد فى سياق حياته ووجوده فى العالم . إن الفهم ليس طاقة أو موهبة للإحساس بموقف شخص آخر ، كما أنه ليس القدرة على إدراك معنى بعض تعبيرات الحياة بشكل عميق . إن الفهم ليس شيئا يمكن تحصيله وامتلاكه ، بل هو شكل من أشكال الوجود فى العالم ، أو عنصر مؤسس لهذا الوجود . وعلى هذا يعتبر

الفهم ـ من الناحية الوجودية ـ أساسيا وسابقا على أى فعل وجودى .

ولكن إذا كان الفرد يبدأ من خلال وجوده ـ وعلى مدى هذا الوجود ـ بفهم المعنى المكتمل للوجود ، فكيف يفهم وجوده فى العالم ؟ إن العالم ـ عند **هيدجر** ـ ليس مجموعة من الكليات المنفصلة entities ، ولكنه مجموعة من العلاقات تعلو على الذاتية والموضوعية . إن الإنسان وحده هو الذى يمتلك العالم ، لا بمعنى أن العالم يوجد من خلال الإدراك الإنسانى ، وإلا تناقض **هيدجر** مع نفسه ، وعاد إلى الذاتية التى يرفضها فى الكانتية الجديدة . الانسان يمتلك العالم بمعنى أنه يعيش فيه ، ولا يدركه إلا من خلاله . إنه يبدأ من خلال إدراك وجوده الذاتى لإدراك العالم حين يكشف له العالم عن نفسه ، أو حين يسمح للأشياء أن تظهر . وظهور العالم وانكشافه إنما يكون من خلال اللغة (الكلام).

من الطبيعى ـ فى ظل هذه النظرة ـ أن لا يكون النص الأدبى تعبيرا عن «حقيقة داخلية» كما أن الشعر لا ينقل لنا داخل الشاعر أو أحاسيسه أو تجربته ، بل الأحرى أن يكون تجربة وجودية . وكما أن اللغة ـ وكذلك العالم ـ ليست موضوعية أو ذاتية ، فكذلك النص لا يمكن النظر إليه على أنه تعبير ذاتى كما فى الرومانسية ، أو على أساس أنه تعبير موضوعى كما هو عند إليوت **وديلتى** ، بل هو مشاركة فى الحياة «تجربة وجودية» تتجاوز ـ بالمثل ـ إطار الذاتية والموضوعية (٢٤) . وفى فهم النص وتفسيره لا نبدأ من فراغ ، بل نبدأ ـ كما فى فهم الوجود ـ من معرفة أولية عن النص ونوعه . حتى أولئك الذين لا يتصورون وجود مثل هذه المعرفة أو ينكرونها يبدأون من تصور أن هذا النص ـ مثلا ـ قصيدة غنائية . ومن جانب آخر فنحن لا نلتقى بالنص خارج إطار الزمان والمكان ، بل نلتقى به فى ظروف محددة . نحن لا نلتقى بالنص بانفتاح صامت ، ولكنا نلتقى به متسائلين . مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودى لفهم النص ، ومن ثم لتفسيره ، تماما كما أن إدراكنا للوجود المكتمل من خلال وجودنا الذاتى يؤسس فهمنا للوجود فى العالم .

ولكن كيف يتجاوز النص الأدبى خاصة ـ والعمل الفنى عامة ـ إطار الذاتية والموضوعية ؟

يعطى هيدجر فى كتاباته المتأخرة تصور أوسع لطبيعة الفن وماهيته ، وطابعه الوجودى (٢٥) يرفض **هيدجر** التعامل مع العمل الفنى باعتباره شيئا لا علاقة له بالعالم ، ولكنه من جانب آخر يؤمن بأن العمل الفنى يستقل بنفسه ، وهذه خاصيته الأساسية . وهو ـ فى هذا الاستقلال ـ لا ينتمى للعالم ، بل العالم ماثل فيه ، وهو الذى يفصح عن نفسه . وفى محاولة **هيدجر** لفهم البنية الوجودية للعمل الفنى بعيدا عن مبدعه ومتلقيه ، يستخدم مفهوما مقابلا لمفهوم العالم هو «الأرض» وإذا كان العالم يعنى الظهور والانكشاف والوضوح ، فإن الأرض ـ فى المقابل ـ تعنى الاستتار والاختفاء . والعمل الفنى قائم على التوتر الناشئ عن التعارض بين الظهور والانكشاف من جهة ، والاستتار والاختفاء من جهة أخرى . إنه ـ من الوجهة الوجودية ـ يتضمن الجانبين فى حالة توتر مثل الوجود تماماً الذى يفصح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم . الانكشاف والإفصاح ، والاختفاء والغموض جانبان كلاهما موجود فى العمل الفنى . إن العمل الفنى لا يشير إلى معنى خارجه عند المبدع أو فى العصر ، إنه يمثل نفسه فى وجوده الخاص . ولكن كيف يفصح العالم عن نفسه من خلال العمل الفنى ؟ يرى **هيدجر** أن العمل الفنى يتشكل من خلال أشياء العالم مثل الأحجار أو الألوان أو الأنغام أو اللغة . ولكن هذه الأشياء ـ فى العمل الفنى ـ تكشف عن وجودها الحقيقى ، لا باعتبارها أشياء منفصلة خاضعة للمقولات الذاتية للعقل البشرى . إن الأنغام التى تؤسس العمل الموسيقى العظيم هى أنغام حقيقية أكثر من مجرد الأنغام والأصوات الأخرى . وكذلك الألوان فى الرسم ألوان بمعنى أعمق من ألوان الطبيعة الثرية . إن عمود المعبد ـ كذلك ـ يكشف ـ بعبقرية ـ خاصية الحجر فى ارتفاعه مدعما سقف المعبد ، وذلك بشكل أعمق من مجرد وجوده الطبيعى . هذا التجلى للأشياء فى العمل الفنى يعنى دخولها فى شكل منتظم ، فى بناء وجودى ، هو ما يمثل الشكل فى العمل الفنى . وإذا كان الشكل يمثل تجلى العالم وظهوره وانكشافه فى العمل الفنى ، فالعمل ـ من خلال التشكيل ـ يتجاوز الذاتية والموضوعية ، لأن العالم نفسه ـ باعتباره مجموعة من العلاقات ـ يتجاوز ـ بالمثل ـ إطار الذاتية والموضوعية . وإذا كانت اللغة ـ وسيط العمل الأدبى ـ هى الأخرى تتجاوز إطار الذاتية والموضوعية ، باعتبارها الوسيط الذى يتجلى الوجود من خلاله ، فإن العمل الأدبى ـ مثله مثل العمل الفنى ـ يعلو على الذاتية والموضوعية .

إن ثنائية الذات والموضوع التى تختفى فى الظاهرية الوجودية عند هيدجر، تجعل مفاهيم الشكل والمضمون ـ والقائمة على نوع من الثنائية ـ غيركافية ـ باعتبارها مفاهيم تأملية قائمة على أولية الذات على الموضوع ـ لتحليل البنية الوجودية للعمل الفنى. وحين نقول إن العالم يظهر فى الأدب، فإن ظهوره يعد ـ فى نفس الوقت ـ دخوله فى شكل منتظم. وحين يتحقق الشكل فإن انعمل يحقق وجوده الأرضى. ومعنى ذلك أن للعمل الفنى بناءه الخاص، وأن هذا البناء هو وجوده المتميز. إن هذا الوجود لا يعنى انتماء العمل الفنى إلى «أنا» ذات تجربة تعنى شيئا تريد أن تقدمه من خلال العمل. إن وجود العمل الفنى لا يتأسس على أى تجربة، بل الأحرى القول إنه حدث أو دفعة تبدد كل شئ يمكن أن يكون سابقا عليها. إن وجود العمل الفنى ـ أو تشكله ـ دفعة تفتح عالما لم ينفتح من قبل. هذه الدفعةتحدث بطريقة تجعلها ثابتة.

من خلال هذا الوصف للبنية الوجودية للعمل الفنى، يحاول **هيدجر** أن يتجنب أهواء الاسطيقا التقليدية، ومفهوم الذاتية فى فلسفة الجمال الغربية. وهو يحاول ـ من جانب آخر ـ تجنب مفاهيم علم الجمال التأملية التى ترى أن العمل الفنى تجل حسى للمطلق. وحين يؤسس **هيدجر** وجودية العمل الفنى على التعارض conflict بين العالم والأرض (كبديلين للشكل والمضمون) ويؤسس بناءه على التوتر Tension القائم بينهما، فإنه يكون بذلك قد وضع أساسا لعملية الفهم وهرمنيوطيقية الفن. إن هذا التوتر الناشئ عن التعارض بين العالم والأرض (المضمون والشكل) يمثل التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة، والاستتار والغموض من جهة أخرى، الأمر الذى يجعل دخولنا لفهم العمل الفنى عملية وجودية، يفصح فيها الوجود عن نفسه لنفسه، مادام المتلق يبدأ من إدراكه لوجوده الذاتى. إن العمل الفنى دفعة من خلالها تتجلى الحقيقة. إنه تجل متميز للحقيقة فى العمل الفنى، يختلف عن الحقيقة التى تتجلى فى الفلسفة. هذا التحليل للعمل الفنى يدعم اهتمام هيدجر الفلسفى الذى يهتم بفهم الوجود نفسه.(٢٦)

وإذا كان العالم ينفتح من خلال العمل الفنى، فإن الانفتاح الوجودى عند المتلقى ـ من خلال وعيه بوجوده الذاتى ـ يجعل عملية الفهم ممكنة. إن الوجود الذاتى للمتلق لحظة من لحظات الوجود الحقيق، والعمل الفنى ـ بالمثل ـ لحظة وجودية. وحين تلتق اللحظتان يبدأ الحوار، يبدأ السؤال والجواب الذى تنكشف به حقيقة الوجود، وتتطور ـ من ثم ـ تجربتنا الوجودية فى العالم. فإذا انتقلنا للنص الأدبى الذى يتجلى فيه العالم من خلال اللغة، وجدنا أنه ـ مثل العمل الفنى ـ يقوم على التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة، والاستتار والغموض من جهة أخرى. ومهمة الفهم هى السعى لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف، اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل. وهذا الفهم للغامض والمستتر يتم من خلال الحوار الذى يقيمه المتلق مع النص.

إن عملية فهم النصوص عملية هرمنيوطيقية تدور فى دائرة، هى الدائرة الهرمنيوطيقية، تتسق مع التصور الهرمنيوطيق للوجود عند هيدجر، **طالما أن النص الأدبى ـ مثله مثل العمل الفنى ـ يقوم على التوتر الناشئ عن التعارض** بين العالم والأرض، **أو بين التجلى والاختفاء، أو بين الوجود والعدم (٢٧)**

ولقد كان لمقولات هيدجر الفلسفية وتصوراته الأساسية ـ دون شك ـ أثرها فى تشكيل مفاهيمه عن الفن والأدب وفهمها. لقد بدأ بإنكار فكرة الوعى الذاتى كأساس لنظرية المعرفة فى الفلسفة الغربية، وأراد أن يؤسس نظرية ظاهرية فى المعرفة أقامها على أساس وجودى. وفى هذا التأسيس الوجودى للمعرفة اعتبر أن الفهم والوجود أمران مترابطان أو متوحدان إن شئنا الدقة. فى مثل هذا التصور فقدت اللغة طابعها الإنسانى، وتحولت إلى طاقة وجودية تنتظم وجود العالم والإنسان معا. وكان من الطبيعى ـ فى ظل هذه النظرة ـ أن يستقل العمل الفنى عن مبدعه، وأن يكون مجلى وجوديا، ويصبح فهم العمل الفنى والأدبى ـ بالتالى ـ مهمة وجودية تثرى الوجود الإنسانى فى العالم وفهم الانسان لهذا الوجود. إن النص الأدبى ـ والعمل الفنى عامة ـ لا يفصح عن رؤية المبدع لواقع محدد فى لحظة تاريخية محددة تتجاوز ـ فى الفن العظيم ـ إطار الخاص للعام، ولكنه يفصح عن الوجود بمعناه الفلسفى. وهكذا يتوحد الفن بالفلسفة فى مهمتها الوجودية. إن ربط الفن بالحقيقة بالمعنى الوجودى يغفل الخاصية المميزة للفن، ويهدد ـ من ثم ـ التمايز القائم بين الفكر والفن. ومن

جانب آخر فإن إهدار ذاتية المبدع فى سبيل «**التجربة الوجودية**» يقرب **هيدجر** ـ أكثر مما يظن ـ من **ديلثى** الذى ضحى بها فى سبيل «**تجربة الحياة**» . ومن جانب آخر فإن الدفعة التى ينطلق منها العمل الفنى للوجود والتى تؤدى إلى ثباته ، يمكن أن تتساوى مع تصور ديلثى للنص على أنه تحديد موضوعى Objectification لتجربة الحياة والتى تجعل عملية الفهم ممكنة . إن الفارق بين هيدجر وديلثى هو فارق من حيث الإطار العام حيث ينطلق هيدجر من مفهوم فلسفى ، بينما ينطلق **ديلثى** من محاولة تأسيس منهج موضوعى للإنسانيات . وكان الإطار الفلسفى الذى انطلق منه **هيدجر** هو ذات الإطار الذى انطلق منه **جادامر** مع بعض التعديلات الهيجلية .

يركز **جادامر** بشكل أساسى على معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية . يبدأ جادامر فى كتابه «الحقيقة والمنهج Truth and Method بطرح تاريخى نقدى للهرمنيوطيقا منذ **شليرماخر** وحتى عصره مرورا **بديلثى** . ويرى أن تركيز شليرماخر كان على وضع القواعد والقوانين التى تعصمنا من سوء الفهم الذى نكون أقرب إلى الوقوع فيه ، خاصة إذا تباعد النص عنا فى الزمان ، وصارت لغته غامضة بالنسبة لنا . إن نقطة البدء ـ فيما يرى **جادامر** ـ ليست هى ما يجب أن نفعل أو نتجنب فى عملية الفهم ، بل الأحرى الاهتمام بما يحدث بالفعل فى هذه العملية بصرف النظر عما ننوى أو نقصد (٢٨) إنه يبدأ من سؤال فلسفى ـ كما فعل **هيدجر** ـ عن علاقة الفهم بتجربتنا الكلية التى تتجاوز إطار المنهج بمعناه العلمى . إنه مهتم بالبحث عن تجربة الحقيقة التى تتجاوز إطار المنهج العلمى المنظم ، والتى تتجلى فى الفلسفة والتاريخ والفن . إن هرمنيوطيقة **جادامر** لا تسعى ـ مثل هرمنيوطيقية ديلثى ـ للبحث عن منهج للإنسانيات ، ولكنها محاولة لفهم العلوم الانسانية على حقيقتها بصرف النظر عن المنهج ، ولفهم علاقتها بتجربتنا الكلية فى العالم . إن ديلثى فى بحثه عن منهج موضوعى مستقل للإنسانيات فى مقابلة مناهج العلوم الطبيعية قد وقع ـ فيما يرى جادامر ـ فيما حاول الهرب منه . إن عملية الفهم ـ فى الإنسانيات وفى العلوم الطبيعية أيضا ـ عملية تتجاوز إطار المنهج ، إذ المنهج لا ينتج فى النهاية إلا ما يبحث عنه أولا يجيب إلا على الأسئلة التى يطرحها . إن أى منهج يتضمن إجاباته ، ولا يوصلنا إلى شئ جديد . هرمنيوطيقية جادامر ـ إذن ـ تتجاوز إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها .

من هذا المنطلق يبدأ **جادامر** فى تحليل مفهوم الحقيقة فى الفن والتاريخ والفلسفة . إن الفن ـ فيما يرى **جادامر** ـ لا يهدف فحسب إلى المتعة الجمالية التى تنصب غالبا على الشكل عند فلاسفة الإستطيقا . ونحن فى تجربة تلقى العمل الفنى لا ننفصل عن وعينا العادى لندخل فى دائرة الوعى الإستطيقى الذى نحتكم إليه فى رفض أو قبول العمل الفنى . إن التفرقة بين الوعى الإستطيقى ـ والوعى غير الإستطيقى ـ فيما يرى **جادامر** ـ تقوم على أساس من اعتبار الوعى الذاتى هو أساس كل معرفة فى الفلسفة الغربية . وهى تقوم من جانب آخر على التفرقة بين مجالات الإدراك فى الفن وغيره كالتاريخ والفلسفة . إن الفن لم يوجد لنقبله أو نرفضه على أساس من وعينا الجمالى الذاتى ، والأعمال الفنية ـ بالمعنى الهيجلى الواسع الذى ينتظم معابد الإغريق ـ لم تبدع لأغراض جمالية خالصة ، فقد كان قصد منشئيها أن يتلقى هذا الإبداع على أساس ما يقوله أو يمثله من معان . إن الوعى الجمالى ـ فيما يرى **جادامر** ـ له مكانة ثانوية إذا قورن بالادعاء الآنى للحقيقة الذى ينبع من العمل الفنى نفسه . ونحن حين نتلقى العمل الفنى على أساس وعينا الجمالى نغترب عنه ، ذلك لأننا ننكر الحقيقة الكامنة فى هذا العمل . (٢٩) وهنا يعلن **جادامر** اتفاقه مع الاشتراكيين فى أن الفن مرتبط بالناس ، ويرى أنها فكرة أصيلة . ولكن جادامر يعنى بذلك ـ بالطبع ـ شيئا مختلفا عما يعنيه الاشتراكيون . إنه يعنى بها أن الفن يتضمن داخل إطاره الجمالى الشكلى حقيقة ، هى المعنى الذى يدعيه الفن ، إنه يحاول الرد على الجماليين الذين لا يرون للفن أى غاية خارج إطار المتعة الجمالية مؤكدا أن الفن ـ مثل الفلسفة والتاريخ ـ يتضمن نوعا من الحقيقة لا توجد إلا فى غيره .

ولكن ما هى خصوصية الحقيقة فى الفن ، وكيف تغاير مثيلتها فى التاريخ أو الفلسفة ؟

الإجابة التى يطرحها جادامر أن الحقيقة فى الفن تتجلى من خلال وسيط له استقلاله الذاتى ، هذا الوسيط هو الشكل الذى يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت . هذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان ـ من خلال الشكل ـ يجعل تلقى هذه التجربة مفتوحا للأجيال القادمة ـ ويجعله عملية متكررة . إن مادة الفن ـ فى عملية تشكيل التجربة وتثبيتها ـ تتغير وتتحول تحولا حقيقيا . إن ما كان موجودا من قبل لم يعد له وجود ولم يبق إلا ما هو موجود الآن بشكل ثابت . إن جادامر ـ على عكس **هيدجر** ـ لا يعنى بمادة الفن الأنغام والحجارة والألوان ، ولكنه يعنى بها الحقيقة الوجودية التى يشكلها الفنان فى العمل الفنى . هذه الحقيقة تتغير وتتحول تحولا كاملا وتنصهر فى الشكل وتصبح معطى جديدا ثابتا قابلا للمشاركة «**إن انصهار الحقيقة أو الوجود الماثل فى الشكل يكون كاملا لدرجة أن الناتج يكون شيئا جديدا . وهذا**

الاستقلال الواضح للعمل الفنى ليس استقلالا معزولا بلا هدف سوى المتعة الجمالية ، ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق . وتجربة المتلقى للعمل الفنى تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها » .(٣٠)

إن عملية التلقى ـ فى هذا التصور ـ ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل ، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقى والعمل . إن عملية التلقى تفتح لنا عالما جديدا ، وتوسع ـ من ثم ـ أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا فى نفس الوقت . إننا نرى العالم « فى ضوء جديد » كما لو كنا نراه للمرة الأولى . حتى الأشياء العادية والمألوفة فى الحياة تظهر فى ضوء جديد فى العمل الفنى . ومعنى ذلك أن العمل الفنى ليس عالما منفصلا عن عالمنا الذاتى ، إننا فى تلقى العمل الفنى لا نواجه عالما جديدا غريبا ، ننفصل فيه عن أنفسنا خارج الزمن ، أو ننفصل فيه عن غير الإستطيق . إننا ـ على العكس ـ نكون أكثر حضورا . ونحقق فهما أعمق لأنفسنا حين ندخل ـ من خلال العمل الفنى ـ إلى وحدة وذاتية الآخر باعتبارها عالما . إننا حين نفهم عملا فنيا عظيما نستحضر ما سبق أن جربناه فى حياتنا ، ويتوازن ـ من ثم ـ فهمنا لأنفسنا . إن عملية الجدل فى فهم العمل الفنى تقوم على أساس من السؤال الذى يطرحه علينا العمل نفسه ، السؤال الذى كان سبب وجوده (٣١) . هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقى العمل ، وتنصهر التجربتان فى ناتج جديد هى المعرفة التى يثيرها فينا العمل . وهذه المعرفة ليست كامنة فى العمل نفسه ، أو فى تجربتنا وحدها ، ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التى يجسدها العمل . هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية فى وسيط ثابت هو الشكل وهو الذى يجعل عملية المشاركة ممكنة .

ولكى يؤكد **جادامر** دور العمل الفنى كوسيط ثابت يستشهد بظاهرة اللعب ويحللها ، هذا التحليل يكشف لنا بشكل أوضح بعض جوانب تصور جادامر لدور المبدع والمتلقى والعمل نفسه فى ظاهرة الفن . إن اللعب ليس مجرد نشاط إبداعى للتسلية والمتعة ، إنه يتضمن نوعا من الجدية ، إذا تجاهلها أحد المشاركين يفسد اللعبة . وللعبة أيضا ديناميكيتها المستقلة وأهدافها المنفصلة عن وعى اللاعبين المشاركين فيها . إن اللعبة ليست موضوعا فى مواجهة ذات اللاعب ولا تخضع لذاتيته . إن اللاعب يختار أى نوع من اللعب يريد أن يشارك فيه ، ولكنه حين يدخل اللعبة يصبح محكوما بقوانينها الذاتية ، وتصبح اللعبة هى السيد المتحكم فى اللاعبين والموجه لحركاتهم . إن مشاركة اللاعبين فى اللعبة هى التى تمثله فى الوجود ، ولكن ما هو ماثل أمام المتفرجين ليس ذاتية اللاعبين ، ولكنها اللعبة نفسها بقوانينها التى تتجاوز ذاتية اللاعبين والمتفرجين معا . إن روح اللعبة يصبح هو المسيطر ، وهدفها هو نقل الحقيقة التى تمثلها ، الحقيقة التى تحولت إلى شكل هو اللعبة نفسها . ان دور اللاعب يصبح دورا هامشيا يتمثل فى اختياره المبدئى للعبة التى يريدها ، ويتمثل فى مدى الحرية التى يستطيع ممارستها داخل قانون اللعبة . واللعبة بقوانينها الذاتية وروحها الداخلية هى الأساس الذى يتجاوز اللاعبين . وتمثل اللعبة فى شكل يجعل إمكانية المشاركة فيها ـ من جانب المتفرج ـ ممكنة بشرط أن يكون عند المتفرج وعيا ما سابقا على حدث « الفرجة » (٣٢)

دور المبدع فى العمل الفنى كدور اللاعب فى اللعب ، إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية ، ولكن هذه التجربة تستقل ـ فى تشكلها ـ عن ذاتية المبدع ، لتتحول إلى وسيط له ديناميانه وقوانينه الداخليه . هذا الوسيط الماثل فى الوجود ـ الشكل الفنى أو اللعبة ـ هو الذى يجعل عملية التلقى ممكنة . ولكن التلقى بدوره لا يبدأ من فراغ ، بل يبدأ من تجربة المتلقى الوجودية التى تحدد له قدرا من المشاركة فى تجربة العمل الفنى ـ كما أن المتفرج لابد أن يكون على وعى ما بقوانين اللعبة وأهدافها حتى يمكنه المشاركة فيها . إن العمل الفنى ـ وكذلك اللعبة ـ يبدأ من المبدع (أو اللاعب) وينتهى إلى المتلقى (أو المتفرج) من خلال وسيط ـ هو الشكل ـ محايد إلى حد كبير . هذا الوسيط ثابت مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة فى نفس الوقت من جيل إلى جيل . وبالتالى فالحقيقة التى يتضمنها العمل الفنى ـ كمثيلتها فى الفلسفة والتاريخ ـ حقيقة ليست ثابتة ؛ ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر طبقا لتغير أفق التلقى وتجارب المتلقين ولكن الوسيط أو الشكل الفنى الثابت هو الذى يجعل عملية الفهم ممكنة .

ومن نفس المنطلق ينقد **جادامر** فكرة الوعى التاريخى الذى يقوم على أساس منهجى فحواه التخلص من النوازع والأهواء الذاتية لتجربتنا الحاضرة ، والتى تلون حكمنا على التاريخ ، وبالتالى لا تجعلنا قادرين على رؤية الماضى رؤية موضوعية . يرى **جادامر** ـ على العكس ـ أن الأهواء والنوازع ـ بالمعنى الحرفى ـ هى التى تؤسس موقفنا الوجودى الراهن الذى ننطلق منه لفهم الماضى والحاضر معا . إن المنهج العلمى الصارم حين يطالب المؤرخ بالتخلص من أهوائه ونوازعه وكل ما يشكل أفق تجربته الراهن لا يفعل أكثر من أن يترك مثل هذه النوازع تمارس فعلها فى الخفاء بدلا من مواجهتها باعتبارها عوامل أصيلة

فى تأسيس عملية الفهم . إن هذا المنهج – مثله مثل الوعى الإستطيقى – يجعلنا فى حالة غربة عن الظاهرة التاريخية التى ندرسها . ويبرهن جادامر على أن هذا المنهج لم يتحقق فى الأعمال التاريخية التى كتبها معتنقوه حيث نجد فى تأريخهم دوما صدى للاتجاهات السياسية للعصر الذى كتبت فيه هذه التواريخ (٣٣)

إن التاريخ – فيما يرى **جادامر** – ليس وجودا مستقلا فى الماضى عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة . ومن جانب آخر فإن حاضرنا الراهن ليس معزولا عن تأثير التقاليد التى انتقلت إلينا عبر التاريخ . إن الوجود الإنسانى تاريخى ومعاصر فى نفس الوقت ، ولا يستطيع الانسان تجاوز أفقه الراهن فى فهم الظاهرة التاريخية ، لا يستطيع أن يتحول إلى الماضى ليكون مشاركا فيه ويفهمه فهما موضوعيا . إن التقاليد التى انتقلت إلينا عبر الزمن هى المحيط الذى نعيش فيه ، وهى التى تشكل وعينا الراهن ، ونحن – من ثم – حين نبدأ من أفقنا الراهن لفهم الماضى لا نكون فى غيبة عن التقاليد والتاريخ . إن الانسان يعيش فى إطار التاريخية Historicality وهذه التاريخية هى المحيط غير الظاهر الذى يعيش فيه ، تماما كالماء الذى يعيش فيه السمك دون أن يدركه لأنه غير ظاهر له . وعلى ذلك فإن فهمنا للتاريخ لا يبدأ من فراغ ، بل يبدأ من الأفق الراهن الذى يعتبر التاريخ أحد مؤسساته الأصيلة

إن علاقتنا بالتاريخ – وفهمنا له – تقوم على الجدل والحوار ، لا على الإنصات السلبى ، تماما كما أن تلقينا للعمل الفنى عملية جدلية تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة هى التى شكلت وجوده . إن التاريخ مثله مثل الشكل فى العمل الفنى وسيط يمكن المشاركة فى فهمه .

وكما يعيش الإنسان ويحقق وجوده من خلال فهم التاريخ والفن بدءا من وعيه الراهن ، يعيش فى إطار اللغة . **إن جادامر** يرفض – مثل هيدجر – الوظيفة الدلالية للغة ، ويؤكد على العكس ، أن اللغة لا تشير إلى الأشياء ، بل الأشياء تفصح عن نفسها من خلال اللغة . وفهمنا لنص أدبى لا تعنى فهم تجربة المؤلف ، بل تعنى فهم تجربة الوجود التى تفصح عن نفسها من خلال النص . النص الأدبى – والشكل الفنى – وسيط ثابت بين المبدع والمتلقى ، وعملية الفهم متغيرة طبقا لتغير الآفاق والتجارب ، ولكن ثبات النص – كشكل – هو العامل الأساسى لجعل عملية الفهم ممكنة .

إن **جادامر** – كما سبقت الإشارة – ينطلق من أسس هيدجر الفلسفية التى تقيم الوجود على أساس هرمنيوطيقى ، وتقيم الهرمنيوطيقا على أساس وجودى . غير أن جادامر – متأثرا بجدلية **هيجل** – أقام تأويليته على أساس جدلى سواء فى الفلسفة أو التاريخ أو الفن . إن نظرته للفن واعتباره وسيطا بين المتلقى والمبدع قد أهدرت – دون شك – جوانب كثيرة فى عملية الإبداع . إن دور الفنان يتضاءل لكى يكون هامشيا ، كما أن الشكل الذى تتجسد من خلاله تجربة الوجود فى الفن يصبح مجرد وسيط حامل للمضمون واهتمام جادامر بقضية الحقيقة – فى مواجهة النزعة الشكلية عند الجماليين – لم يمكنه من الكشف عن كيفية تجسد هذه الحقيقة الوجودية فى الشكل ومن جهة أخرى فإن التعامل مع العمل الفنى ، باعتباره تجسيدا لتجربة وجودية ، يغفل تاريخية المبدع الزمانية والمكانية . إن تجربة المبدع الوجودية – لو سلمنا باسبقيتها على أى فعل من أفعال الوجود – تتم فى إطار اجتماعى محدد ، ، ولا تتم فى العالم بمعناه الواسع الفضفاض . إن التاريخية عند جادامر وهيدجر ، تاريخية الوجود الانسانى ، تاريخية زمانية تعنى تراكما لخبرة الوجود فى الزمن ، ولا تعنى التاريخية المشروطة بالوجود المادى لجماعة إنسانية فى ظروف اقتصادية واجتماعية محددة. إن التاريخية – هنا – تاريخية مثالية متعالية ، وفكرة الجدل التى يقوم على أساسها الفهم عند جادامر هى جدلية مثالية هيجلية .

إن ما أنجزه كل من هيدجر وجادامر – بحق – أنهما أسسا عملية الفهم على أساس وجودى . ويبقى أن يفهم الوجود الإنسانى نفسه بشكل أكثر تحددا بعيدا عن الميتافيزيقية المتعالية لفكرة الوجود عندهما . إن الوجود الإنسانى مشروط بلحظة تاريخية معينة ، وبإطار اجتماعى يحدد شروط هذا الوجود وآفاقه . هذه الشروط تحدد نقطة البداية للإدراك والمعرفة . ليس الإنسان – بما هو ذات متعالية – هو مؤسس الوجود الخارجى فى عملية الإدراك ، وليس هناك أى أولية مسبقة فى عملية المعرفة ، بل كل من الذاتى والموضوعى فى حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التى تتم فيها المعرفة . ومن هذا المنطلق يمكن أن يتعدل تصورنا لطبيعة الفن ، وننظر إليه باعتباره تعبيرا عن رؤية ذات متميزة محددة . وبالتالى لا نسلم – **مع هيدجر وجادامر** – باستقلالية العمل الفنى عن مبدعه ، وإن كنا نسلم أن العمل العظيم يتجاوز إطار الجزئى والخاص والتاريخى إلى الكلى والعام والإنسانى . ونسلم بالمثل مع **هيدجر وجادامر** أن موقف المفسر – لا بالمعنى الوجودى بل بالمعنى التاريخى – عامل فاعل فى فهم العمل الفنى ، وشرط محدد لا غناء عنه فى أى **فهم** . إن إقامة الهرمنيوطيقا – عند جادامر – على أساس جدلى إضافة حقيقية ، ولكنها تحتاج لتأسيس هذا الجدل على أساس مادى يضيف لنظرية الفن فى الواقعية الاشتراكية جدلية علاقة الناقد – كموقف من

الواقع مصاغ فى شكل مذهب نقدى ـ بالنص الأدبى أو العمل الفنى .



(٥)

فى مواجهة هرمنيوطيقية جادامر الجدلية التى لا تهتم بالمنهج ، كان المنهج هو رد الفعل فى الجدل المعاصر جدا حول الهرمنيوطيقا . وإذا كان **شليرماخر** قد تعامل مع الهرمنيوطيقا باعتبارها علما أو فنا يصوغ قواعد وقوانين تعصمنا من سوء الفهم ، وإذا كان ديلثى قد أقام الهرمنيوطيقا على أساس أنها الخاصية المميزة للإنسانيات فى مواجهة المناهج الوصفية للعلوم الطبيعية ـ فإن مفكرى الهرمنيوطيقا المعاصرين مثل **بيتى Betti وبول ريكور وهيرش . الأول فى ايطاليا ، والثانى فى فرنسا ، والثالث فى الولايات المتحدة الأمريكية ، يسعون لإقامة نظرية « موضوعية » فى التفسير . إنهم ـ مثل شليرماخر ـ يحاولون إقامة الهرمنيوطيقا علما لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعى صلب ، يتجاوز عدم الموضوعية التى أكدها جادامر . إن الهرمنيوطيقا عند هؤلاء المفكرين لم تعد قائمة على أساس فلسفى ، ولكنها صارت ـ ببساطة ـ علم تفسير النصوص ، أو نظرية التفسير .**

يركز بول ريكور اهتمامه أساسا على تفسير الرموز . وهو يفرق بين طريقتين للتعامل مع الرموز ، الأولى هى التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى ، والرمز فى هذه الحالة وسيط شفاف ينم عما وراءه . هذه الطريقة يمثلها بولتمان Bultman فى تحطيمه للأسطورة الدينية فى العهد القديم والكشف عن المعانى العقلية التى تكشف عنها هذه الأساطير ، وهذه الطريقة يطلق عليها **ريكور** Dymythologizing والطريقة الثانية يمثلها كل من **فرويد وماركس ونيتشه** ، وهى التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ وراءها Dymystification إن الرمز فى هذه الحالة لا يشف عن المعنى بل يخفيه ويطرح بدلا منه معنى زائفاً . ومهمة التفسير هى إزالة المعنى الزائف السطحى وصولا إلى المعنى الباطنى الصحيح . لقد شككنا فرويد فى الوعى باعتباره مستوى سطحيا يخفى وراءه اللاوعى . وفسر كل من **ماركس ونيتشه** الحقيقة الظاهرة باعتبارها زائفة ووضعا نسقا من الفكر يقضى عليها ويكشف عن زيفها (٣٤) .

وإذا كان تفسير الرموز عند **بولتمان أو فرويد ونيتشه وماركس** ينصب على الرموز بمعناها العام اللغوى والاجتماعى ، فإن تعريف **ريكور** للرمز يشترط أن يكون الرمز معبرا عنه باللغة ، ومن ثم ينصب التفسير عنده على تفسير الرموز فى النصوص اللغوية ، وهذه هى غاية الهرمنيوطيقا . إن الرمز ـ فما يقول **ريكور** ـ « **أى بنية من**

الدلالة يدل فيها المعنى الحرفى والأولى والمباشر ـ بالإضافة إلى ذلك ـ على معنى ثانوى مجازى غير مباشر ، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول » (٣٥) ومعنى ذلك أنه يتابع بولتمان فى اعتباره الرمز شفافا عن معناه الباطن . إن المعنى الأول الظاهر والحرفى ليس زائفا ، ولكنه وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى المعنى الباطن . وعلى هذا فهدف التفسير وغايته ليس هو تحطيم الرمز ، بل البدء به . إن عملية التفسير تقوم « **على حل شفرة المعنى الباطن فى المعنى الظاهر ، وفى كشف مستويات المعنى المتضمنة فى المعنى الحرفى** » (٣٦) .

إن عملية التفسير تنصب على النصوص اللغوية ، وتقوم على تحليل المعطيات اللغوية للنص ، ولكنها تهدف إلى الكشف عن مستويات المعنى الباطنى . وهذا يقودنا لمفهوم **ريكور** للدلالة اللغوية . ويرفض **ريكور** الفهم البنيوى للغة على أساس أنها نظام مغلق من العلاقات لا يدل على شئ خارجه لقد انتهت البنيوية ـ فيما يرى ـ **ريكور** ـ إلى أن جعلت اللغة تؤسس عالما بذاتها ، عالما تشير فيه كل وحدة إلى وحدات أخرى داخل نفس النظام طبقا للتفاعل بين التعارضات والخلافات المؤسسة للنظام . لم تعد اللغة باختصار شكلا للحياة ، ولكنها صارت نظاما قائما على الاكتفاء الذاتى للعلاقات الداخلية (٣٧) . لقد ركزت البنائية ـ فى التحليل اللغوى ـ على اللغة Longe لا على الكلام Parole باعتبار أن اللغة تمثل النظام ، أما الكلام فيمثل حدثا لغويا . النظام يمثل الثبات والقابلية للفهم ، أما الحدث فهو فان ويستعصى على الفهم . ومن هذا المنطلق يبدأ ريكور فى تأسيس نظريته فى المعنى . إن الحدث اللغوى يتجلى فى الجملة Predication هذه الجملة ليست مجموع كلماتها ، ولكنها كينونة مستقلة . إنها قد تشير إلى الحدث اللغوى ولكن هذا الحدث لا يفنى ويبقى فى الجملة . والعلاقة بين المعنى والحدث اللغوى علاقة جدلية . إن اللغة لا تتكلم ، ولكن الناس يتكلمون ، والحدث اللغوى يشير فى جانب منه إلى المتكلم ، وفى جانب منه إلى الكلام ، والعلاقة بينهما علاقة تأثير متبادل . إن المتكلم يختار من بين الإشارات اللغوية Signs واحدة دون أخرى ، ويقيم بينها وبين الإشارة الأخرى التى يختارها أيضا علاقة . هذه العلاقة من صنع المتكلم ، . . . . . ويتجلى دور المتكلم فى اللغة فى أمثلة عديدة يسوقها **ريكور** . إن الضمير « **أنا** » مثلا ليس مفهوما لغويا ، ولكنه يشير إلى المتكلم فى الحدث اللغوى ، ولا يمكن استبداله مثلا بقولنا « الذى يتكلم الآن » . ومع ذلك فإنه يكتسب معنى جديدا فى كل حدث لغوى ليشير إلى المتكلم فى هذا الحدث الخاص .

وهناك أدوات نحوية أخرى تشير إلى علاقة الحدث اللغوى بالمتكلم مثل استخدام صيغة المضارع للدلالة على « الآن » (٣٨) وإذا كان الحدث اللغوى ، والجملة من ثم ، يشيران إلى المتكلم **فهناك** معنى فى الكلام يشير إلى المعنى عند المتكلم ، ولكنه قد لايتطابق معه .

ينتقل **ريكور** من مستوى الكلام إلى مستوى النص المكتوب ، الذى يعد ـ من الوجهة الحضارية ـ تثبيتا Fixation للكلام ، أو تثبيتا للحدث اللغوى . وينتهى إلى أن النص المكتوب ـ وإن أشار إلى كاتبه كما يشير الحدث اللغوى إلى المتكلم ـ يحمل فى طياته استقلاله من حيث المعنى . هذا الاستقلال يحمل فى طياته أهمية عظيمة بالنسبة للهرمنيوطيقا ، حيث يبدأ التفسير من فض مغلق هذا العالم من المعنى المستقل (٣٩)

وهكذا ينتهى ريكور إلى ربط النص بالكاتب ، ويؤكد فى نفس الوقت استقلاله من حيث المعنى . وتصبح مهمة المفسر هى النفاذ إلى عالم النص وحل مستويات المعنى الكامن فيه ، الظاهر والباطن ، الحرفى والمجازى ، المباشر وغير المباشر . وتتساوى عند **ريكور** ـ من الوجهة الهرمنيوطيقية ـ النصوص الأدبية والأساطير والأحلام ، طالما أن هذين الأخيرين قد تجسدا فى شكل لغوى .

ومن تركيز **ريكور** على المعنى فى الأساطير والأحلام يتحدى البنائية على أساس أنها ـ فى بحثها عن البنية ـ تغفل معضلة المعنى الكامن وراء هذه الأساطير . ويستدل على ذلك بالتراث التلمودى العبرى قائلا إن المنهج البنائى لا يستطيع الكشف عن معانى الرموز الموجودة فى هذا التراث ، وتستطيع الهرمنيوطيقا وحدها الكشف عن هذا المعنى باعتباره معنى تاريخيا . ويرد ليفى شتراوس بأن المعنى ليس هو الظاهرة الأساسية ، لأنه ظاهرة متحولة Reducable غير ثابتة ، وأن اللامعنى كامن دوما خلف كل معنى والعكس ليس صحيحا (٤٠) ويقصد ليفى شتراوس بتحول المعنى وعدم ثباته أنه متغير من عصر لعصر ، وأن الباحث الخارجى Outsider ، بعكس ابن المجتمع Insider غير قادر على اكتشاف المعنى فى الظاهرة ، ومن ثم فعليه البحث عن بنيتها وصولا إلى النظام .

وكان لهذا الهجوم على البنائية أثره فى ربط جولدمان بين المعنى والبنية ، **فهو** يقرر أن المعنى مسألة ضرورية فى البنية ، ومن الواضح أننا حين نقول إن النشاط الإنسانى له معنى نسلم أيضا أن هذا المعنى جزء من البنية . ومن الضرورى الإشارة إلى أن جولدمان عدل من مفهوم البنية نفسها وربطها بالوعى الإنسانى . وليس الوعى الإنسانى

عند جولدمان مفارقا لموقع الإنسان فى طبقة محددة فى مجتمع معين . إن الكاتب كما يراه **جولدمان** ذات متميزة يتجلى فيها وعى الطبقة ، ولكن هذا الوعى يعبر عنه ـ فى الفن ـ من خلال البنية وليس فى انفصال عنها (٤١)

ولقد كان لتركيز **ريكور** على استقلال المعنى فى النص وتعدد مستوياته ، مع التسليم بعلاقته بمؤلفه ، أثره فى نظريته فى التفسير ، حيث أغفل علاقة المفسر بالنص ، واعتبر أن مهمة التفسير هى النفاذ إلى مستويات المعنى فى النص بوسائل التحليل اللغوى . ومن الواضح أن **ريكور** كان ينطلق من رد فعل للبنائية ، حاول فيه أن يؤسس نظرية لتفسير النص تركز اهتمامها على المعنى بدلا من البنية ، وكان هذا لقاؤه مع الهرمنيوطيقا وبالتالى خلافه مع جادامر الذى رفض فكرة المنهج واعتبر عملية الفهم ـ الهرمنيوطيقا ـ مسألة تتجاوز إطار المنهج .

وتتزايد عند **هيرش** نغمة الدفاع عن المؤلف فى مواجهة إهماله لحساب التجربة الحية عند ديلثى ، أو تجربة الوجود عند هيدجر ، أو لحساب النص فى النقد المعاصر . ويرى أن إهمال المؤلف نابع من تصور أن معنى العمل الأدبى يختلف من ناقد لناقد ، ومن عصر لعصر ، بل يختلف عند المؤلف نفسه من مرحلة لأخرى . ولكى يتغلب على هذه المعضلة يقيم تفرقة بين المعنى Meaning والمغزى Significance ، ويرى أن مغزى النص الأدبى قد يختلف ، ولكن معناه ثابت . ويرى أن هناك غايتين منفصلتين تتصلان بمجالين مختلفين . مجال النقد الأدبى وغايته الوصول إلى مغزى النص الأدبى بالنسبة لعصر من العصور ، أما نظرية التفسير فهدفها الوصول إلى معنى النص الأدبى . إن الثابت هو المعنى الذى يمكن الوصول إليه من خلال تحليل النص ، أما المتغير فهو المغزى . إن المغزى يقوم على أنواع من العلاقة بين النص والقارئ ، أما المعنى فهو قائم فى العمل نفسه وحين نزعم أن معنى النص قد تغير بالنسبة لمؤلفه ، فإننا نقصد المغزى على أساس أن المؤلف ـ فى هذه الحالة ـ تحول إلى قارئ ومن ثم تغيرت علاقته بالنص (٤٢)

ويقيم **هيرش** ـ من جانب آخر ـ تفرقة بين المعنى الذى أراده المؤلف (القصد) وبين المعنى الكامن فى النص ، ولا يهمنا ـ فى النص الأدبى ـ ما يعنيه المؤلف ، أو ما كان يقصده ، أو ما أراد أن يعبر عنه وإنما الذى يعنينا بحق هو المعنى كما يعبر عنه النص . وهذا المعنى يمكن الوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات العديدة التى يمكن أن يعنيها النص . ويجب على التفسير أو الهرمنيوطيقا أن تأخذ على عاتقها هذه المهمة ، وأن تترك مجال مغزى النص بالنسبة للقارئ أو للعصر للنقد الأدبى . إن خطأ



ديلثى وجادامر ـ عند **هيرش** ـ أنهما خلطا بين مجال الهرمنيوطيقا (نظرية التفسير) وبين مجال النقد الأدبى .

فى هذا يتفق هيرش مع بيتى Betti فى ضرورة أن تركز الهرمنيوطيقا مجال دراستها على معنى النص وصولا إلى تفسير موضوعى لا يتدخل فيه المفسر ليفرض رؤيته على النص . إن بيتى يريد أن يعيد الهرمنيوطيقا إلى مجالها الطبيعى كما كانت عند شليرماخر فى التركيز على فهم النصوص ويرى كل من بيتى وهيرش أن المنهج الفيلولوجى هو المنهج الأمثل لتفسير النصوص . ويعد الجدل بين كل من بيتى وجادامر هو الصراع القائم فى الفكر المعاصر فى مجال الهرمنيوطيقا والذى يشدها إلى اتجاهين : اتجاه بيتى وهيرش فى التركيز على النص والمؤلف ، واتجاه جادامر فى البدء من موقف المفسر الراهن باعتبار هذا الموقف (الوجودى) هو المؤسس المعرفى لأى فهم (٤٣) .

وهكذا بدأت الهرمنيوطيقا ـ عند **شليرماخر** ـ بالبحث عن القوانين والمعايير التى تؤدى إلى تفسير صحيح وانتهت ـ فى تطورها الأخير ـ إلى وضع نظرية فى تفسير النصوص الأدبية . ولكنها بين البداية وتطورها المعاصر فتحت آفاقا جديدة من النظر ، أهمها ـ فى تقديرنا ـ لفت الانتباه إلى دور المفسر ، أو المتلقى فى تفسير العمل الأدبى والنص عموما . وتعد الهرمنيوطيقا الجدلية عند جادامر بعد تعديلها من خلال منظور جدلى مادى ، نقطة بدء أصيلة للنظر إلى علاقة المفسر بالنص لا فى النصوص الأدبية ، ونظرية الأدب ، فحسب ، بل فى إعادة النظر فى تراثنا الدينى حول تفسير القرآن منذ أقدم عصوره وحتى الآن ، لنرى كيف اختلفت الرؤى ، ومدى تأثير رؤية كل عصر ـ من خلال ظروفه ـ للنص القرآنى . ومن جانب آخر نستطيع أن نكشف عن موقف الاتجاهات المعاصرة من تفسير النص القرآنى ، ونرى تعدد التفسيرات ـ فى النص الدينى والنص الأدبى معا ـ على موقف المفسر من واقعه المعاصر ، أيا كان ادعاء الموضوعية الذى يدعيه هذا المفسر أو ذاك .

● هوامش

(١) Palmer, Richard E. Hermeneutics, Northwestern University Press, Evanston, 1969, p. 34.
وانظر أيضا فى الهرمنيوطيقا الدينية وتطورها :
Grant, Robert M., A short History of Interpretation of the Bible, the Macmillan Company, New York, 1963.
Peter Szondi. Introduction to Literary Hermeneutics, in «New Literary History» trans. by Timothy Bohti, the University of Verginia, vol. x Autumn 1978 No. 1. pp. 17-29.

(٢) انظر فى ذلك : الطبرى (محمد بن جرير) : جامع البيان عن تأويل آى القرآن ، طبعة شاكر ، دار المعرف القاهرة ، ١٩٧١ حـ ٣ ص ١٢٠ . وكذلك الاتقان فى علوم القرآن للسيوطى ، ط ٣ ، مصطفى البابى الحلبى ، ١٣٧٠ هـ - ١٩٥١ م جا ص ١٢٠ وما بعدها .

(٣) عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة (١) ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م ، ص٧ .

(٤) انظر ديفيد ديتشيس مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ م ص ٤١ ـ ٤٤ ، ٧١ ـ ٧٢ .

(٥) انظر : جابر عصفور : نظرية التعبير محاولة للتأصيل ، مجلة الأقلام العراقية ، عدد ٤ ، السنة ١٢ ، كانون الثانى ١٩٧٧ م ص ٥ ـ ١٨

(٦) انظر : عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٩ ـ ٢٠٢ .

(٧) Palmer, p. 5.

(٨) Shleirmacher, P. E. Outline of the 1814 lectures, in New Literary History trans by Jan Wajcik and Roland Hass, pp. 3-4.

(٩) Ibid, p. 13.

(١٠) Ibid, p. 9.

(١١) Ibid, p. 14.

(١٢) Palmer, p 97

(١٣) Truzzi, Mercello (ed.) Verstehen: Subjective understanding in the Social Sciences, Addison-Wesly Publications Company, 1974, p. 1.

(١٤) Ibid, p. 8

(١٥) Dilthey, On the Special Character of the Human Sciences, in «Verstehen» p. 10.

(١٦) Palmer, p. 108.

(١٧) Dilthey, p. 11.

(١٨) Palmer, p. 111-114

(١٩) Dilthey, pp. 12-13.

(٢٠) Ibid, p. 14 and Palmer, pp. 116-118.

(٢١) Palmer, pp. 124-125.

(٢٢) Ibid, pp. 127-128.

(٢٣) Ibid, pp. 128-129.

(٢٤) Ibid, p. 136.

(٢٥) Gadamer Hans-George, Heideger's later Philosophy, in «philosophical Hermenutics. ed. by David E. Ling, University of California Press, 1976. pp. 213-228.

(٢٦) Ibid, pp. 221-224.

(٢٧) Palmer, pp. 148-149

(٢٨) Gadamer Truth and Method, The Seaburg Press, New York, 1975, p. XVI.

(٢٩) Gadamer Philosophical Hermeneutics

(٣٠) Palmer, pp. 170-171.

(٣١) Ibid, pp. 167-168.

(٣٢) Gadamer, Truth and Method, pp. 91-108.

(٣٣) Gadamer The Scope of Hermeneutical Reflection, in «Philosophical Hermeneutics» p. 6.

(٣٤) Palmer, p. 44.

(٣٥) Ricoeur, Paul, Existence and Hermeneutics, in «The Philosophy of Paul Ricoeur» ed. by Charles E. Reagan and David Steward. Beacon press Boston, 1978, p. 98.

(٣٦) Ibid, p. 98.

(٣٧) Ricoeur, Interpretation Theory, the Texas Christian University Press, 4th. Printing, 1976, p. 6.

٣٨ Ibid, p. 13.

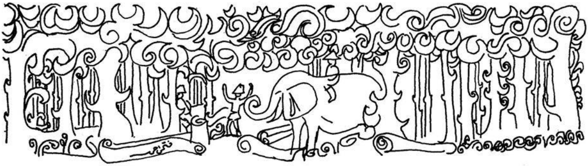
٣٩ Ibid, p. 30.

٤٠ Wolf, Janet, Hermeneutic Philosophy And the Sociology of Arts, Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1975, pp. 74-78

٤١ Ibid, pp. 77-88

٤٢ Hirsh, E. D. JR., Validity in Interpretation Yale University Press, 1969, pp. 1-10

٤٣ Palmer, pp. 46-66.





قراءة فى

نقاد نجيب محفوظ

ملاحظات أولية

☐ جابر عصفور

لا أظن أديبا عربيا ـ فى عصرنا الحاضر ـ شغل عقلنا الأدبى مثلما شغله نجيب محفوظ . إن عالمه القصصى ـ بمستوياته المتعددة ، وعلاقاته المعقدة ، ورموزه المرواغة ـ يثير جدلا لا يفض ، ويطرح مشكلات لا تُحدُّ ، ويغذى جهداً نقديا لا يتوقف فى الكشف عن عناصر هذا العالم . وبقدر ما يظلّ هذا العالم حمّالا للمعنى ، مولّدا للدلالة ، فإنه يثير عمليات لا تتوقف فى التحليل والتفسير والشرح . وقد تتعارض هذه العمليات أو تتشابه على المستوى الإجرائى ، وقد تختلف أو تتفق من حيث الغاية أو المنظور ، لكنها تمثل ـ فى النهاية ـ وضعا معقدا من التفاسير والشروح والتأويلات ، أعنى وضعا ينطوى على التعقد والتنوع والغنى ، مثلما ينطوى على التضارب والتعارض والتناقض .

لقد تحدث لويس عوض ـ ذات مرة ـ عن «كورس النقاد» الذى ينطلق كلما أصدر نجيب محفوظ عملا جديدا ، فتندفع أنهار الأحاديث والمقالات تترى فى الصحف والمجلات ، وعلى موجات الإذاعة . وقال لويس عوض : «ما عرفت كاتبا من الكتاب ظل مغموراً مغبونا مهملا عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم ، ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة فى السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضا ، مثل نجيب محفوظ . وما عرفت كاتبا رضى عنه اليمين والوسط واليسار ، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين ، مثل

نجيب محفوظ ؛ فنجيب محفوظ قد غدا فى بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة ، تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التى تقرأ عنها ولعلك لا تعرف ما يجرى بداخلها ، وهى مع ذلك قائمة وشامخة ، وربما جاء السياح ، أو جئ بهم ، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة . والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التى هى نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التى تستمد قوتها من الاعتراف الرسمى فحسب بل هى مؤسسة شعبية أيضا ، يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار فى القهوة وفى البيت وفى نوادى المتأدبين البسطاء » .[١] ولقد قال لويس عوض ما قال فى مارس ١٩٦٢ ، أى منذ حوالى عشرين عاما ، فماذا يمكن أن يقال بعد هذه السنوات ؟ إن الكتابة ظلت مستمرة ، وظل الإعجاب قائما . وإن زاحم هذا الإعجاب أصوات معارضة فقد تزايدت حدة الإعجاب نفسها وتكاثفت طوال هذه السنوات . وها نحن ــ الآن ــ نجد أمامنا أكثر من اثنى عشر كتابا مطبوعا باللغة العربية ــ وحدها ــ عن نجيب محفوظ وحده ، ناهيك عن عدد هائل من الكتب الأخرى التى تتعرض للقصة العربية ، أو الأدب العربى فى عمومه ، كما نجد أكثر من عدد خاص لمجلات عالية الصوت واسعة الانتشار ، ومجموعة لا يستهان بها من رسائل الماجستير والدكتوراه فى الجامعات ، ومقالات متناثرة ــ لم تجمع فى كتب ــ يصعب حصرها . (ولماذا لا نضيف ومجموعة من المسرحيات والتمثيليات الإذاعية والتليفزيونية المعدة عن روايات نجيب محفوظ ، أو قصصه القصيرة ، تقدم أكثر من منظور فى تفسير نفس الكاتب ؛ ناهيك عن كتاب عن «نجيب محفوظ على الشاشة » ، وكتاب كامل لنفس المؤلف ــ هاشم النحاس ــ عن «يوميات فيلم» مأخوذ عن رواية «القاهرة الجديدة » .) وإذا تجاوزنا ما هو مكتوب باللغات الأجنبية ، أو ماهو مترجم عنها ــ وما أكثره ، بل ما أجدره باهتمام مستقل ــ وحصرنا اهتمامنا فيما هو مكتوب بالعربية وحدها ، وجدنا ــ على المستوى الكيفى والكمى معا ــ وضعا نقديا فريدا . لم يتكرر مع قاص عربى فى العصر الحديث .

تُرى هل يرجع هذا الوضع الفريد إلى لون من النظرة الواحدية التى لا ترى فى الرواية سوى نجيب محفوظ ، وفى المسرح سوى توفيق الحكيم ، وفى القصة القصيرة سوى يوسف إدريس ؟ قد يكون هذا سببا ، لكنه سبب جزئى تماما ؛ فما كتب عن توفيق الحكيم ، أو عن يوسف إدريس ، أو عنهما معا ، لا يصل إلى ماكتب عن نجيب محفوظ من حيث الكم أو الكيف . وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ قد أصبح سهلا «موطأ الأكناف» ، خاصة بعد كثرة ما كتب عنه ، وهو وضع يغرى الكثيرين بالكتابة عنه ، ومواصلة السير فى طريق ممهد . ولكن لماذا كثرت الكتابة عن عالم نجيب محفوظ أصلا ؟ وهل أصبح سهلا حقا ؟ إن كثرة الكتابة قد لا تزيد الغامض وضوحا ، بل لعلها ــ على عكس ما يتصور ــ تزيد الواضح غموضا ؛ ذلك لأن كل كتابة جديدة ــ وأعنى كل «قراءة» جديدة حقا ــ بقدر ما تفك بعض مغالق النص ، وتفض بعض مستويات الالتباس فى شفراته ، تلفت الانتباه إلى مغالق أخرى ، وتومىء إلى التباسات مختلفة ، فتدفع إلى كتابة جديدة ، وعلى نحو يظل معه عالم نجيب محفوظ ــ برغم كثرة ما كتبَ عنه ــ فى حاجة إلى مزيد من الكشف ، وبالتالى المزيد من الكتابة والقراءة . وقد يقال إن السبب فى هذا الوضع الفريد الذى يحتله عالم نجيب محفوظ يرجع إلى غموضه . ولكن ماذا عن شعر أدونيس مثلا ؟ أليس «مفرد بصيغة الجمع » أغمض من أشد قصص نجيب محفوظ غموضا ، أعنى تلك القصص التى وصفت ــ ذات مرة ــ بأنها «أحاج وألغاز » ؟ . فهل كتب عن «أدونيس» عشر ماكتب عن نجيب محفوظ ؟

وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ عالم بالغ الغنى فى تعقد مستوياته وتغير محاوره ، إذ يجمع بين القص التاريخى والقص الواقعى ، ويضم الرمز الجزئى الذى يتخلل النغمة السائدة لعمل واقعى مع الرمز الكلى الذى تتعدد دلالاته ــ عندما يسيطر على الرواية ــ فيفضى إلى أكثر من تفسير ، أو تتوحد دلالته فيصبح الرمز تمثيلا خالصا Allegory يضاف إلى ذلك ما يقال من أن هذا العالم يضم بين جنباته مختلف المدارس والاتجاهات ، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية ، ناهيك عن الطبيعية والسيريالية والعبث ، وكل ما شئت من أسماء وأوصاف . وكأن العالم الروائى لنجيب محفوظ «متحف » لكل ما عرفته القصة من مذاهب واتجاهات ، و«معمل اختبار» لكل ما عرفه النقد من مناهج واتجاهات ، ابتداء من «التاريخية» وانتهاء بـ «البنيوية » .

وقد يقال ــ لو تجاوزنا هذا الجانب الشامل ــ إن أبطال عالم نجيب محفوظ يمثلون قطاعات المجتمع المصرى وشخصياته ــ فى تطورها وتغيرها ــ منذ ثورة ١٩١٩ حتى عصر الانفتاح ، وإن هؤلاء الأبطال يعكسون سعيا إلى الأفضل ، ورغبة فى الخلاص من الماضى ، وإن احتجاجهم الحار المتحمس ، الحاد بلا هوادة فى كثير من الأحيان ، إنما يعكس الجرأة فى محاولة الوصول إلى الجذور ، والإخلاص فى الكشف عن السبب الحقيقى لمأساة المجتمع المصرى . وكأن هؤلاء الأبطال ــ عندما يجتمعون فى عالم روائى واحد ــ يقدمون للمجتمع مرآة خلاقة ، فيرى فيها المجتمع صورته الحقيقية ، فيرى فيها «المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضى المسرع إلى المغيب » .[٢]

وقد يقال ــ كنوع من التخصيص للتبرير السابق ــ إن عالم نجيب محفوظ يعكس الظروف المتناقضة والمعقدة ، والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية ، التى ساهمت كلها فى تحديد نفسية أبناء «البرجوازية الصغيرة »[٣] ، وصنعت أزمة طلائعها فى الانتماء ، وبالتالى تذبذبها وتناقضها فى حل قضيتى «الحرية » و «العدل » ، دون أن تتخلى هذه الطلائع عن حلم «الثورة الأبدية » . وما أكثر الاستشهاد ــ فى هذا المجال ــ بعبارات كمال عبد الجواد (السكرية) التى تقول : «أنى أومن بالحياة وبالناس وأرى نفسى ملزما باتباع مثلهم العليا مادمت أعتقد أنها الحق ، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب .كما أرى نفسى ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية » . وما أكثر التوحيد بين كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ ، وهو توحيد يفضى ــ صراحة أو ضمنا ــ إلى الحديث عن نجيب محفوظ ، باعتباره من فاق أقرانه «وعيا بحقيقة الظروف الحضارية والتاريخية ، وبطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية فى المجتمع المصرى » .[٤]

وقد يقال ـ من حيث تحديد المحتوى الفكرى ـ إن عالم نجيب محفوظ ينطوى على «رؤية» وسطية ، ونحن أمة وسط . وقد يقال ـ فى هذا الاتجاه ـ إن عالمه ينطوى على «توليفة» فكرية ، يمكن أن تنجذب إليها كل طوائف الفكر المتصارعة فى الوطن العربى . ومن الممكن ـ فى هذا الاتجاه ـ أن نسترجع ما يقوله «جعفر الراوى» فى «قلب الليل» عن مشروعه الفكرى الذى يقوم على أسس ثلاثة : أساس فلسفى ، ومذهب اجتماعى ، وأسلوب فى الحكم ؛ بحيث يصبح المشروع قاعدة لنظام سياسى «هو الوريث الشرعى للإسلام والثورة الفرنسية والثورة الشيوعية» .[٥] إن مثل هذا المشروع ـ لو كان حقا هو ما يشير إليه عالم نجيب محفوظ ـ قد يجعل منه الكاتب الذى «رضى عنه اليمين والوسط واليسار ، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين» ـ كما يقول لويس عوض ؛ إذ يعطى المشروع كل طائفة بعض ما تهوى ، فيغريها بقبول العالم الروائى ، والإعجاب به ، لعلها توجهه ـ شيئا فشيئا ـ إلى مواقعها . على أن مثل هذا التبرير ـ لو صحّ ـ يضع مهاداً للدوافع المتعارضة والمتضادة وراء مداخل النقاد إلى عالم نجيب محفوظ ، ويبرر محاولات بعضهم ـ المتكررة ـ فى السيطرة على هذا العالم ، أو اقتناصه فى «أنظومة» أو «أنظومات» فكرية محددة . ورغم ما فى هذا التبرير من إغراء برّاق إلا أنه يختزل عالم نجيب محفوظ ويحوّله إلى «وثيقة فكرية» من ناحية ، ويثير السؤال عن صحة هذا الإعجاب المجمع عليه بين طوائف «اليمين والوسط واليسار» من ناحية أخرى .

إن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التنافر ، وأقرب وصف إلى تشخيصها ـ الأولى ـ هو **«الفوضى» التى يجتمع فيها كل شىء ، ويجوز فيها أى شىء . ويزيد من حدة هذه «الفوضى» أن استجابة الناقد الواحد تتراوح ـ غير مرة ـ** بين نقيضين لا يجتمعان . وهنا **يمكن أن نعود إلى لويس عوض ـ مرة أخرى ـ لنراه يقول : «نجيب محفوظ عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب . كلما قرأته غلا الدم فى عروق ووددت لو أنى أصكه صكا شديدا ، ونجيب محفوظ فى الوقت نفسه هو عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسان ، وقالت نفسى : ليس فن بعد هذا الفن ، ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة»** .[٦] إن استجابة الناقد ـ فى هذا السياق ـ استجابة واضحة التناقض بين طرفيها ، إذ تنطوى على الإيجاب والسلب معا ، مثلما تنطوى على الإعجاب والنفور .

ترى هل يرتفع نجيب محفوظ إلى مصاف الكتاب العظام ـ عند لويس عوض ـ لأنه يشبع بعض تصورات الناقد القيمية عن الفن ، أو يرضى مثله الجمالية المتميزة؟ وهل ينحدر نجيب محفوظ فيستحق **«الصك»** ـ وما أثقل الكلمة ! ـ لأنه أخل بهذه التصورات ، وأحبط الإشباعات التى يتوقعها الناقد؟ إن الأمر ممكن . ولكن الأكثر أهمية أن نلاحظ أن عالم الكاتب الواحد لا يمثل ـ لدى الناقد الواحد ـ مثيراً متجانسا لاستجابة متحدة ، بل مصدراً واحدا لاستجابات متناقضة ، يتخبط معها الناقد بين نقيضين ، فى تذبذب لا يريم ، أشبه ـ فى مستوى من مستوياته ـ بتذبذب «صابر» بين «إلهام» و «كريمة» فى «الطريق» ، أو ـ فى مستوى آخر ـ بتذبذب «كمال عبد الجواد» بين قريبيه «أحمد شوكت» و«عبد المنعم شوكت» فى «السكرية» . ولكن أيا كان هذا التذبذب فهو مظهر مهم لا يفارق نقاد نجيب محفوظ فى رحلة بحثهم عن معنى لعالم نجيب محفوظ الروائى ، أو معنى فيه ـ على السواء .

إن «الطريق» إلى «عالم» نجيب محفوظ ليس واحدا فى كل حال ، ولا تظلله ـ دائما ـ عبارات الإعجاب والود ؛ فما أكثر العراك واللجاج ، وما أكثر النفور من وعثاء هذا الطريق ، وما أكثر التشكيك فى جدوى الرحلة ، بل لن يخلو الأمر من لعنات تصب فى غير موضع . ومع ذلك فالطريق يغرى العابرين ، ويجذب ـ أكثر فأكثر ـ الباحثين عن المعنى ، فتتحول وعورته إلى اختبار لابد منه للوصول إلى حقيقة هذا العالم المراوغ مرواغة حقيقة «زعبلاوى» و «الجبلاوى» و «سيد الرجيمى» ، ولا عجب لو تدخل «المناخ السياسى» ـ فى أثناء الرحلة ـ وساهم فى توجيهها بالإيجاب مرة والسلب مرات . وطبيعى ـ والأمر كذلك ـ أن يزدحم هذا الطريق إلى حقيقة عالم نجيب محفوظ ؛ ويختلط فيه الحابل بالنابل ، فيجتمع الباحثون عن متعة الرحلة ذاتها مع الباحثين عن **«رؤيا»** تحلّق بهم إلى المطلق المتعالى فى نهاية **«الطريق»** أو عن **«رؤية»** تقودهم إلى **«موقف»** من الحياة ، أو المجتمع ، أو الواقع . ومع ذلك كله ، أو بسبب ذلك كله ، لن يخلو الأمر ـ فى هذا الطريق ـ من بعض الفضوليين وعشاق الزحام .

لكن هذا الزحام كله لن يشكل ـ قط ـ «كورس نقاد» ـ لو عدنا إلى تشبيهات لويس عوض . إن «كورس النقاد» ـ إن وجد أصلا ـ يخضع لتوجيه موّحد يحكم الأداء والإنشاد ، لتصدر عن «الكورس» أصوات متجاوبة . ولن نجد مثل هذا التجاوب عند نقاد نجيب محفوظ . إن صوت محمد مندور ـ مثلا ـ لن ينسجم مع صوت عبد العظيم أنيس ، وإن تحدث كلاهما عن «البرجوازية الصغيرة» أو «البرجوازى الصغير» ؛ فالتعاطف ماثل فى موقف مندور من هذه الطبقة التى «تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية ، التى يأتى فى قمتها تقديس الأسرة والتضحية فى سبيلها» .[٧] والريبة فى التذبذب والإيمان بمغيب الدور القيادى ماثلان فى موقف عبد العظيم أنيس . وبقدر ما يمتح مندور من مقولات جوستاف لانسون يمتح عبد العظيم أنيس من مقولات مغايرة يختلط فيها كريستوفر كودويل بروجيه جارودى .[٨] يضاف إلى ذلك أن صوت مندور لن ينسجم ـ تماما ـ مع لويس عوض ، وإن اقترب منه هُونا . وكلا الصوتين لن يتوافق ـ بسهولة ـ مع صوت يحيى حقى الباحث عن الانسان فى الفنان من وراء الأثر ، والذى يحاول تفسير إحساسه بهذا الفنان الذى يكتشفه . ولن تنسجم هذه الأصوات مع محمود أمين العالم (وما أبعد الفارق بين درجات صوته «فى الثقافة المصرية» ـ ١٩٥٥ ـ أو فى مقدمة «الأنفار» أو «قصص واقعية» أو تذييل «ألوان من القصة المصرية» ـ ١٩٥٦ ـ وبين درجات نفس الصوت فى «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» ـ ١٩٧٠ .) . وما أبعد هذه الأصوات ـ مجتمعة ـ عن صوت سيد قطب (أول من كتب عن نجيب محفوظ ، ولفت إليه الأنظار ـ بل دخل بسبب «كفاح طيبة» فى معركة مع صلاح ذهنى ـ فى مجلة «الرسالة» ـ ٤٤ ، ٤٥ ، ١٩٤٦) . أو صوت أحمد عباس صالح (وثوابته

ومتغيراته لافتة فيما كتبه عن «السراب» ـ فى «الأديب المصرى» ـ ١٩٥٠ ـ وما كتبه عن نجيب محفوظ ـ عموما ـ فى «الشعب» ـ ١٩٥٩ ـ و«الكاتب» ١٩٦٦) وما أبعد الفرق بين مفهوم أنور المعداوى (ثانى من عرّف بنجيب محفوظ تعريفا لافتا) عن «الأداء النفسى» ومفهوم رشاد رشدى عن «المعادل الموضوعى» وما أبعد رشاد رشدى ـ بدوره ـ عن لطيفة الزيات ـ (ومن المفارقات اللافتة أن تترجم الثانية أول مجموعة متكاملة إلى العربية لـ ت . س . إليوت ، لكنها تتبنى مقولات لوكاش فى التحليل ، بينما لا يكف الأول عن الحديث عن **«المعادل الموضوعى» لكنه ينساه عند التطبيق» . ومن الممكن أن نضيف إلى هذه الأسماء أسماء أخرى لنقاد فى مصر ، لكن الأسماء بالغة الكثرة ، بحيث يخيل للمرء معها أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب محفوظ فى مصر**[٩] . وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربى زادت الأصوات تنافرا ، واختفى «الكورس» تماما ، وتحول «الطريق» إلى عالم نجيب محفوظ كما تتحول الكائنات فيصبح «حكاية بلا بداية ولا نهاية» . ونواجه ـ باختصار ـ هذا الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات ، وهو وضع ينطوى ـ كما أشرت ـ على مفارقات لافتة منذ البداية . فيتسم بالتعدد والتنوع والغنى ، مثلما يتسم بالتضارب والتعارض والتناقض .

ـ ٢ ـ

ومهما يكن من أمر هذا الوضع المعقد فإنه يقدم «حالة نموذجية» لدارس «**الهرمنيوطيقا الأدبية**» ، مثلما يقدم مادة غنية لألوان مغايرة من الدرس النقدى ، وأعنى ما يطلق عليه اسم «**نقد النقد**» حينا أو يطلق عليه اسم «**ما بعد النقد**» حينا آخر .

وإذا كانت «**الهرمنيوطيقا**» ترادف ـ فى عمومها ـ «نظرية القواعد التى تحكم التأويل ، فتحكم تفسير نص بعينه من النصوص ، أو مجموعة من العلامات يمكن النظر إليها باعتبارها نصا» [١٠] فإن «**الهرمنيوطيقا الأدبية**» هى نظرية القواعد التى تحكم عملية فك شفرة العمل الأدبى ، باعتبارها عملية تبدأ من المعنى الظاهر للنص (أو «المعانى الأول» ـ بلغة عبد القاهر الجرجانى) لتنتهى إلى المعنى الباطن (أو الكامن ، أو الضمنى ، أو «المعانى الثوانى» ـ بلغة عبد القاهر الجرجانى أيضا») أو باعتبارها ـ فى فهم آخر لها ـ عملية تحليل المستويات المتصارعة فى «**النص الأدبى**» ، بهدف الوصول إلى «**النظام**» الذى يحكم بنيته ، مما يفضى ـ بالضرورة ـ إلى مناقشة الوسائل الإجرائية للتحليل ، وما يصحبها من مقولات مفسرة أو شارحة ، وما يوجهها من مفاهيم قَبْلية ، لدى الناقد ، وعن «النص المقروء» وعلاقته بالناقد «القارىء» .

أما «**نقد النقد**» أو «**مابعد النقد**» [١١] Metacriticism ـ إذا شئنا الدقة ـ فإنه متصل بالهرمنيوطيقا ، وإن تميز عنها ؛ إذ أنه بمثابة دائرة المراجعة فى النشاط المرتبط بالأدب . وإذا كان هذا النشاط يقوم ـ فى جانبه الأول ـ على العمل الأدبى ، باعتباره «قولا» يشير ـ أو لا يشير ـ إلى الواقع الفعلى ، ويقول ـ أو لا يقول ـ شيئا عنه ، فإن هذا النشاط يكمله ـ فى جانبه الثانى ـ قول الناقد (النقد) الذى يشير إلى العمل الأدبى مباشرة ، ويُصدر «أقوالا» عنه . ويتمم هذا النشاط ـ من ناحية ثالثة ـ «**مابعد النقد**» ، وهو قول آخر عن النقد ، يدور حول مراجعة «القول النقدى» ذاته ، وفحصه ، وأعنى مراجعة مصطلحات النقد ، وبنيته المنطقية ، ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية ، وأدواته الإجرائية .

إن نقد نجيب محفوظ ـ من حيث تعقده وتضاربه ـ يطرح حالة نموذجية للدراسة الهرمنيوطيقية ولمراجعات مابعد النقد ، ذلك لأنه نقد ينطوى على صراع واضح بين التفاسير والتأويلات من ناحية ، فيثير مشكل القواعد التى تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه تأويلاتها ؛ كما أنه نقد ينطوى على تضارب لافت فى «الأقوال» من ناحية ثانية ، فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال ، واختبار سلامة توصيلها .

لنقل ـ لمزيد من التوضيح ـ إن نصوص نجيب محفوظ (أعماله القصصية) تقول ـ بطريقتها الخاصة ـ شيئا ما عن عالم ما ، تصدر عنه لتعود إليه . عندئذ يأتى الناقد ليتحدث عن هذه النصوص ويتكلم عنها ، أى «يقول» شيئا عن «**قولها**» . وقد يردها ناقد إلى عالم بعينه ، ويردها ثان إلى عالم مغاير ، ويتعالى بها ثالث عن أى عالم ، فيغلقها على ذاتها ، نافيا أى اشارة منها إلى خارجها . كل هؤلاء النقاد ـ فى النهاية ـ يقولون أشياء عن «قول» هذه النصوص ، فالمغايرة بينهم مغايرة بين «أقوال» متعددة عن «قول» واحد . ومادمنا دخلنا فى إطار المغايرة والتعدد فقد دخلنا فى إطار التنافر بين «أقوال» عن نفس القول ، مما يستلزم المراجعة .

والمراجعة ـ هنا ـ تقوم ـ فى جانب منها ـ **على التأمل الذى قد يكتشف أنظمة تحتية تحوّل هذا التنافر ، الذى قد يتأبى على الفهم ، إلى شىء قابل للفهم . والمراجعة ـ هنا ـ تقوم ـ فى جانب آخر ـ على تأمل علاقات كل نظام على حدة ، واكتشاف عناصره ، مثلما تقوم على تأمل تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة . وتقوم المراجعة ـ فى جانب ثالث ـ على مدى ملاحظة قرب هذه الأنظمة التى تنتمى إليها الأقوال النقدية أو بعدها عن نصوص نجيب محفوظ ذاتها ، ولكن هذه المراجعة الأخيرة لا يمكن أن تتم إلا إذا تعاملنا مع نصوص نجيب محفوظ نفسها باعتبارها نظاما آخر مستقلا عن الأنظمة النقدية . وقد تلمح هذه المراجعة ـ منذ الوهلة الأولى ـ أن الكلمة الواحدة فى القول النقدى ـ وأقصد المصطلح ـ تعنى دلالتين مختلفتين تماما ، بحيث لا يمكن فهم أىٍّ منها فى ذاتها دون ردها إلى سياقها ، وبالتالى ملاحظة أن الكلمة الواحدة ـ أو المصطلح الواحد ـ يمكن أن تتحول إلى عنصرين متضادين من عناصر نظامين مختلفين .**

قد يأتى ناقد ـ مثل إدوارد الخراط ـ ويحدثنا قائلا : إن «فن نجيب محفوظ ليس أساسا بالفن الواقعى» وإن شخصياته ـ وبخاصة الأجداد والآباء والأمهات ـ هى «أنماط رئيسية ثابتة من الأنماط الإنسانية الكبرى» ، لأنها «تتجاوز كل مدارات الواقع» .[١٢] وقد يؤكد لنا ناقد آخر ـ مثل محمود أمين العالم ـ أن فن نجيب محفوظ ـ على العكس من ذلك ـ مشدود إلى هذه المدارات الواقعية أكثر مما نتصور ، وأن



شخصياته تمثل «**الأنماط الاجتماعية الناضجة**»[١٣] ، حيث تمتزج السمات النفسية الفردية بعمليات التطور الاجتماعي والفكري . عندئذ نجد أنفسنا إزاء وضع من التعارض في «**الأقوال**» النقدية عن نفس «القول» الأدبي . وعلينا أن نتأمل ـ أولا ـ المصطلح ، حيث نلحظ أن كلا الناقدين يستخدم «**النمط**» ليدل به على شيء مغاير للآخر تماما . (ومن المهم أن نلحظ أن كليهما يستخدم نفس المصطلح مقرونا بـ «**النموذج**» باعتبارهما مترادفين في غير مرة .)

إن «**النمط**» ـ عند محمود أمين العالم ـ يرجعنا إلى مفهوم الـ Type وهو مفهوم تأسيسي في سياق النقد «**الواقعي**»[١٤] على عكس ما يدل عليه مفهوم النمط عند ـ إدوار الخراط ـ الذي يتحول إلى مفهوم تأسيسي معارض في سياق النقد «**الأسطوري**» ، حيث يلعب المصطلح Archetype دوراً بالغ الأهمية ، فيما يتعلق بسعي هذا النقد وراء تجليات متغايرة لصور إنسانية كلية ، هي أقرب إلى الرموز المطمورة في اللاشعور البشري الجمعي[١٥] . ومن الممكن أن نرد الصراع الذي ينطوي عليه التعارض بين الدلالتين المتغايرتين ، في داخل نفس المصطلح ، إلى الصراع الذي ينشأ بين النظامين اللذين يؤدي المصطلح في كل منهما دورا مغايرا . ومن الممكن أن نرد هذا التعارض ـ إذا شئنا التبسيط الساذج ـ إلى عدم دقة استخدام المصطلح ، فنقول إن الناقدين يترجمان كلمتين أجنبيتين بكلمة واحدة لسوء الحظ . لكننا ـ في الحالين ـ ندرك الحاجة إلى وجود دائرة للمراجعة ، تفتقدها في نشاطنا النقدي ، وهي دائرة مابعد النقد والهرمنيوطيقا على السواء .

وإذا تجاوزنا «**المصطلح**» إلى الحكم القيمي الموجب الذي ينطوي عليه تحقق «**النمط**» بدلالتيه المتعارضتين عند نجيب محفوظ كنص ، أمكن لنا أن نطرح مجموعة من الأسئلة عن الكيفية التي تجاوز بها فن نجيب محفوظ ـ عند إدوار الخراط ـ «**مدارات الواقع**» ، وعن الكيفية التي التصق بها نفس الفن ـ عند العالم ـ بهذه المدارات ، وبالتالي عن إيجاب القيمة في الحالة الأولى وإيجابها ـ في نفس الوقت ـ في الحالة الثانية . (ولاشك أن انقلاب وجهي التصور القيمي للمصطلح سيؤدي إلى نفي القيمة ذاتها عند كلا الناقدين ؛ بمعنى أن محمود العالم المتمسك بمقولات علم الجمال الماركسي ، لن يقبل فنا يتباعد عن مدارات الواقع ليغوص في رموز اللاشعور الجمعي الشعائرية ، فذلك «**تغريب**» للواقع و «**انحدار**» عن «**الواقعية**» . كما أن إدوار الخراط سوف ينظر شذراً ـ لو صح فهمي له كناقد ـ إلى أي فن يلتصق بالواقع ، دون أن يشبع ـ عنده ـ التوق إلى «**الميتاواقعية**») .

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا ـ بداهة ـ إلى العناصر المكوّنة لنظامين مغايرين للأقوال النقدية عند كلا الناقدين ، فتفتح السبيل ـ أمامنا ـ إلى اختبار هذين النظامين في مستوياتها التطبيقية ، مما يجعلنا نراجع الشواهد التي دعم بها كلا الناقدين الحركة المتعاكسة لنفس الفن حول «**مدارات الواقع**» . وبقدر ما نتعرض ـ في هذا المجال ـ لسلامة البناء المنطقي لمبادىء الناقدين نختبر تماسك هذه المبادىء من حيث قدرتها على التجانس في نظام يفسر كل العناصر ـ أو أغلب العناصر ـ في نصوص نجيب محفوظ . وهكذا نختبر مفهوم إدوار الخراط عن «**النمط**» الذي يحمل بعض مقولات يونج وفريزر ونورثروب فراي ، ونختبر مفهوم

محمود العالم عن النمط الذى تتراكب فيه أفكار تبدأ من إنجلز لتنتهى بجورج لوكاش عن «**الانعكاس**» ، وذلك لنرى إلى أى مدى أحكم المفهوم عند كل منهما إحكاما يصلح معه لأن يكون أداة نقدية حاسمة . وعندئذ نطرح أسئلة أخرى من قبيل : هل يصلح النمط كأداة نقدية عامة ، أم يقتصر نجاحه على بعض الأعمال دون بعضها ؟ ولماذا يكون وجود «**النمط**» ـ أصلا ـ سببا فى الحكم بالقيمة ؟ وهل يقتصر الأمر ـ عندئذ ـ على النمط وحده أم لابد أن تتحقق معه العناصر الأخرى المكونة لنظام الناقد ؟ ويمكن أن نضيف أسئلة أخرى عن العلة التى جعلت إدوار الخراط يدرك ـ فى نفس القول ـ شيئا مغايراً لما أدركه محمود العالم ؟ وإذا كان كلاهما يعوّل على النقد الأوربى ، فلماذا يختار العالم ـ أساسا ـ مفاهيم النقد «**الواقعى**» ويختار إدوار الخراط مفاهيم النقد «**الأسطورى**» ؟ هل يرجع الأمر إلى اختلاف المزاج ، أو التكوين الثقافى ، أو المنظور الاجتماعى ، وبالتالى الوضع والموقف الطبقيين عند الناقدين ؟ وإذا تركنا الناقدين وعدنا إلى علاقة «أقوالها» بنصوص نجيب محفوظ نفسها ، فمن الممكن أن نتساءل : هل يرتد التعارض الكامن بين طرفى النمط ـ كعنصر تكوينى ـ إلى نظامى الناقدين أم أن نظام القول الأدبى نفسه ـ نصوص نجيب محفوظ ـ هو الذى يغذى مثل هذا التعارض فى القول النقدى ويشجع عليه ؟ ومع ذلك فأى القولين النقديين أقرب إلى القول الأدبى أو النص ؟

وإذا تجاوزنا هذا كله إلى ملاحظة أن «قول» ادوار الخراط يعد صوتا خافتا ، شبه متوحد ، فى الستينيات ، فإننا لابد أن نسأل عن المبرر الذى جعل صوت «القول» ـ عند إدوار ـ رغم تطويره له وإلحاحه عليه (ولنذكر ـ مثلا ـ دراسته اللافتة عن «**ماوراء الواقعية**» ـ فى أعمال يحيى الطاهر عبد الله ـ بطقوسها الأسطورية وعمود الجد القضيبى والموت المتجسد أنثروبومورفيا) يأخذ هذا الصدى الخافت والمتوانى . وعندئذ نجد أنفسنا على حافة صراع الأيديولوجيات ـ بأكثر أشكاله عمقا وتسطحا فى نفس الوقت ـ الذى ينعكس على صراع «**الأقوال النقدية**» حول «**الأقوال الأدبية**» ؟ بل يتجاوب صراع «**الأقوال النقدية**» ـ بما يعكسه ـ مع الصراع الذاتى بين المستويات الداخلية **للأقوال الأدبية** ، أى نصوص نجيب محفوظ ؛ إذ لاشك فى أن هذه النصوص ليست وحيدة المستوى ، أو ساكنة العلاقات ، بل هى أعمال تتعدد محاورها وتتصارع مستوياتها .

ولا شك أن الكثير من مثل هذه الأسئلة يطرحه الناقد على نفسه ـ ضمنا أو صراحة ـ قبل أن يلقى بأقواله حول العمل الأدبى . ولكن مادام هذا الناقد قد ألقى أقواله . ومادامت أقواله ـ من حيث علاقاتها بغيرها ـ تتعارض وتتضاد وتتنافر ، مثلما تتجاوب وتتوازى بل تتداخل ، فإنها لابد أن تُفحص ، ولابد أن تُراجع .

ولن نجد «**حالة**» أكثر إلحاحا على المراجعة من أقوال النقاد حول نجيب محفوظ . ذلك لأنه ما من مرة أصدر هذا الروائى عملا من الأعمال إلا وانهالت الدراسات والتعليقات ، ومامن مرة خلق هذا الروائى رمزا إلا وتعددت التفاسير والتأويلات ، وعلى نحو يتحول معه العمل والرمز إلى ساحة يتنازعها نقاد ، أشبه ـ فى غير حالة ـ بإخوة أعداء . وليست مهمة من يقوم بهذه المراجعة سهلة ؛ إذ لا ينبغى أن يتقمص دور «الأب ياناروس» ـ فى رواية «**الإخوة الأعداء**» لكازنتزاكيس ـ فيحاول التوفيق بين «ماركس» و«المسيح» . ومن الأفضل له أن لا يرتدى ثياب القضاة ، ليدين هذا أو يبرىء ذاك . إن عليه ـ أساسا ـ أن يكتشف «عناصر تكوينية» تصنع علاقاتها «**أنظمة**» لهذه «**الفوضى**» البادية فى ركام الأقوال النقدية .(وإن خلت هذه المراجعة من التصريح بموقف فإنها لابد أن تنطوى ـ بداهة ـ على موقف مما تراجع ، وإلا تهاوت المراجعة نفسها تحت أوهام وضعية خالصة ، أو تجريبية زائفة) . وأيا كانت نتيجة هذه المراجعة ـ وأنا أطرح هنا ملاحظات أولية تمهد لها فحسب ـ فإنها لابد أن تفيد ـ فى تنظيم عمليات قراءة النص الأدبى ، كما لابد أن تلفتنا إلى أهمية البحث عن معايير حاسمة فى اختبار سلامة التفسير ، وتماسك التأويل ، ومعقولية الشرح . (ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص فوضاها الظاهرة) . وبقدر ما تفيد هذه المراجعة فى تعميق عمليات القراءة وتطويرها فإنها ستكشف ـ من خلال حالة تجريبية محددة ـ عن الأنظمة المتصارعة ، التى يشكل جماعها ما يسمى «النقد العربى المعاصر» ؛ مثلما تكشف عن «المدارات الأساسية» التى يتحرك حولها الناقد العربى المعاصر ، فتحكم «**أقواله**» ، وتوجه تفاسيره للقول الأدبى ، فتتحكم بشكل غير واع فى تأويله للنص الأدبى .

ـ ٣ ـ

لنقل إن عالم نجيب محفوظ يتكون ـ على المستوى التجريبى ـ من مجموعة من النصوص ، هى ـ فى النهاية ـ كتاباته الروائية أو مجموعاته القصصية . ومهما تعددت هذه النصوص فإنها تشكل سياقا دالا ، تصنعه مجموعة من العلاقات بين عناصر تكوينية ، تتخلل النصوص جميعا ، إلى درجة تجعل منها نصا واحداً كليا ، يتسم بنوع من الانتظام الذاتى ، لا يتعارض مع التنوع الذى يمثله تعدد مستويات النصوص الجزئية ذاتها . ولا ينفى هذا الانتظام الذاتى أشكال الصراع بين العناصر المكوّنة للسياق الدال فى كليته ، ولا يتناقض ـ فى النهاية ـ مع التجليات الظاهرة للنصوص الجزئية ذاتها .

ولاشك ـ من هذا المنظور ـ أن «اللص والكلاب» تتجاوب مع «الكرنك» مثلما يتجاوب كلاهما مع «القاهرة الجديدة» أو «عبث الأقدار» ، بل يندرج الجميع فى شبكة واحدة من العلاقات تصل ما بين هذه النصوص ونصوص أخرى غيرها ، مثل «الثلاثية» أو «كفاح طيبة» أو «أولاد حارتنا» . إن الفارق بين هذه النصوص ليس الفارق الجذرى الذى ينقلنا من «**كلية منتظمة**» ذاتيا إلى «**كلية**» أخرى تنطوى على انتظام مناقض ، وإنما الفارق بين تجليات متعددة لنفس الكلية ، التى تتحرك عناصرها داخل «**نظام**» واحد ، **لا يقضى على الكلية المتميزة لكل الأعمال . وإذا أردنا تشبيها نستمده من بعض إنجازات النحو المعاصر قلنا : إن النصوص الأدبية المتعددة لنجيب محفوظ إنما هى أبنية سطحية ترتد إلى بنية عميقة واحدة تحكمها ، فتجعل من النصوص الجزئية نصا واحداً ، ينطوى على نظام منتظم ذاتيا .**

ويشعر بعض نقاد نجيب محفوظ بوجود مثل هذا «النظام» فيطلقون على ما يشعرون به أسماء متعددة ، من مثل «رؤية نجيب

محفوظ » أو «**رؤيا نجيب محفوظ** » ، مثلما يطلقون عليه «**عالم نجيب محفوظ** » أو «**العالم الروائى** » ، أو أى اسم آخر . وقد يقرن بعضهم التسمية بصفات إيجابية أو سالبة . وقد يوغل بعضهم فى لغة الاستعارة والتشبيه فيتحدث عن «**المعمار الفنى** » ، أو عن «**وحدة الإيقاع** » و عن «**الملامح الأساسية** » ، أو «**الهياكل الثابتة** » . ولكن أيا كانت التسمية ـ أو الصفة ، أو الاستعارة والتشبيه ـ فإنها توحى بإدراك نوع من ««**النظام الذاتى** » هو علة لكلية نصوص نجيب محفوظ أو بنيتها التحتية . بل إن استعاراتهم المتكررة ـ فى هذا المجال ـ التى تنقل عن مجالات متنوعة (العمارة ، والنحت ، والرسم ، والموسيقى ، والشعر) ليست سوى محاولة لا قتناص هذا «**النظام** » المراوغ من وراء سطح النصوص المتنوعة . ولذلك يتجاوب «المعمار » ـ دلاليا ـ مع «**وحدة الإيقاع** » ، ليؤكد كلاهما «**ملامح أساسية** » و «**هياكل ثابتة** » ، هى بمثابة عناصر تكوينية لكل يتكون من علاقات . هذا «**الكل** » **هو** «**العالم الروائى** » ، أو ما ينطوى عليه هذا «**العالم** » من «**رؤية** » أو«**رؤيا** » . ورغم أن الفارق بين الكلمتين الأخيرتين فارق فى تصور النقاد لطبيعة العناصر التى يتكون من علاقاتها «عالم نجيب محفوظ » ـ (إذ «**الرؤية** » تقودنا إلى «**الواقع** » وتضعنا على ضفاف «**الواقعية** » على نحو ما تتجلى ـ مثلا ـ فى كتاب عبد المحسن بدر «نجيب محفوظ : الرؤية والأداة » . أما «**الرؤيا** » فتقودنا إلى «**الرمز** » **وتضعنا فى حضرة** «**المطلق** » على نحو ما يفسره ـ مثلا ـ جورج طرابيشى فى كتابه «الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية ») ـ إلا أن كلتا الكلمتين (الرؤية / الرؤيا) تنبئنا بإدراك «**عالم موحد** » وتشعرنا بوجود «**نظام** » له على نحو من الأنحاء .

ولهذا السبب نسمع من يقول : «عالم نجيب محفوظ الروائى عالم قائم بذاته يكاد أن يكون معادلا للمجتمع الخارجى ، ترتبط عناصره ارتباطا سببيا ، ويستمد كل عنصر قيمته النسبية من علاقته بالأجزاء الأخرى ، وتلتقى ممراته الجانبية ، وأزقته الخلفية بشارعه الرئيسى ؛ فكل وقائعه منتظمة فى إطار ثابت يحدد لكل واقعة وزنها الخاص . وقد تتساوى فيه إحدى النزوات الشخصية ومعاهدة سياسية ، فكل الأشياء المحيطة بنا قد اندمجت فى شبكة من الدلالات الفكرية والانفعالات الجاهزة[١٦] » . كما تسمع من يقول : «إن الملامح الأساسية لعالم نجيب محفوظ قد اكتملت . ليس هذا حكما عليه بالجمود . لا .. فما أشد تنوع هذا العالم ، وما أشد خصوبته ، وما أعمق تجدده المتصل . ولكنه ـ فى الحقيقة ـ عالم متجانس ، منذ أول نبضة فى أول عمل ، حتى آخر أعماله التى لم تنشر بعد ، بل ـ فى تقديرى ـ لم تكتب بعد . هناك محاور وثوابت وهياكل أساسية ، يتحرك بها هذا العالم مهما تجددت ، ونمت ، وتطورت ، وتعمقت ، فكراً أو منهجا أو أسلوبا ، فهى تحتضن رؤيا أساسية وفنية واحدة ، متكاملة ، رغم تطورها المتصل منذ البداية حتى تلك النهاية التى تنتظرها سنوات عديدة مديدة من الإبداع العميق الممتع »[١٧]

ولو تجاوزنا سطح الاستعارة أو التشبيهات الثانوية فى كلا القولين السابقين (الممرات الجانبية ، الأزقة الخلفية ، أول نبضة ، هياكل ، تحتضن .. الخ) إلى النواة الدلالية التى تجتذب كل هذه التشبيهات والاستعارات ، وجدنا أنفسنا قرب «النظام » الذى أتحدث عنه ، وإن لم ننفذ إليها تماما . وقد ينطوى القول الأول على نغمة تقييم باطنة ، تنسرب كنغمة تحتية للجمل ، فتقرن «العالم الروائى » بصفات سلبية (الشكلية الصارمة التى تفضى إلى الآلية .. الخ) وقد ينطوى القول الثانى على نغمة تقييم ظاهرة ، يجرفها ـ أحيانا ـ انفعال الانطباع (فما أشد ... وما أعمق !) لتقرن «**العالم الروائى** » **بصفات إيجابية (الوحدة والتنوع)**. **ولكن كلا القولين يؤكد** «**انتظاما ذاتيا** » **ما لعالم نجيب محفوظ** . **وهو** «**انتظام** » قريب من ذلك الذى يلفتنا إليه قول ثالث عما تطرحه نصوص نجيب محفوظ من «رؤية متكاملة للحياة الإنسانية » نتأمل ـ فى داخل تلاحمها ـ «العناصر الثابتة والمتغيرة[١٨]» .

إن مثل هذه الأقوال تقربنا من المهمة الأولى التى يجب أن تناط بناقد نجيب محفوظ ، وهى النظر إلى نصوص القاص باعتبارها كلا واحدا ، يحكمه نظام محدد ، له عناصره التكوينية ، ومحاوره المتعددة ، ومستوياته المتصارعة ، التى تجانس مابين محاور عالمه ، وتناغم ما بين مستويات رؤيته . وإدراك الناقد لهذا الأمر ليس سوى إدراكه المبدأ القديم الجديد ، ذلك المبدأ الذى يرد القيمة الإسطيقية (الجمالية) إلى « الوحدة الكامنة فى التنوع (وليس من الصعب أن نلمح تجليات متغايرة لمفهوم الكلية Totality فى الأقوال الثلاثة السابقة).ولكن الوحدة ـ بهذا المعنى ـ ليست وحدة الأجزاء المتجاورة مكانيا ، أو الأعمال المتعاقبة زمنيا ، أو النصوص المتراكمة ظاهريا ، ولكنها « الوحدة» التى يقودنا الوعى بها إلى « النظام» الذى يكمن وراء كل نصوص نجيب محفوظ ، فنحاول النفاذ من السطح الظاهر للركام إلى الأساس الكامن للوحدة ، دون أن يلهينا التنوع فننتهى إلى التجزء ، ودون أن يصرفنا التعاقب عن غيره فننتهى إلى التفتيت ؛ بل ندرك التنوع فى علاقاته التى تقودنا إلى «**وحدة حية** » لنظام يتصف بالتوتر وليس الجمود ؛ فلا تصبح «**الوحدة** » مجموع الأجزاء بل محصلة العلاقات ، بين عناصر النص الواحد من ناحية ، وبينها وبين عناصر بقية النصوص من ناحية أخرى .

ولكن المشكلة أن ناقد نجيب محفوظ ـ فى الأغلب ـ يتباعد عن مهمته الأولى أكثر مما يقترب منها . ومن السهل أن نلحظ أن تعامل هذا الناقد مع النصوص إنما هو تعامل يفرض على النصوص الاستجابة إلى نظرة جزئية من ناحية ، وتأريخية ـ بالمعنى الضيق ـ تطورية من ناحية ثانية ، فتتجزأ هذه النصوص مرة ، وتتجاور تعاقبا مرة ثانية ، دون أن تنتظم فى نظام موحد لا تغيب عن آنيته أبعاد التعاقب بحال .

وأبسط أشكال هذه النظرة الجزئية ، وإن كان ينطوى على نفس المدخل الخطر ، هو افتراض مرحلتين متغايرتين تماما فى الغالب مرّت بهما نصوص نجيب محفوظ . وقد يطلق على هاتين المرحلتين «**الواقعية** » و«**الواقعية الجديدة** » ، أو يطلق عليهما «**الاستاتيكية** » و«**الدينامكية** » . والقسمة ـ على هذا النحو ـ تنطوى على نوع من التسليم بأبعاد معرفية متضادة على مستوى التعاقب ، وتحول مزاجى من النقيض إلى نقيضه ، والتسليم الضمنى بتوالى أنظمة أفقية على محور المجاورة ، وليس تصارع مستويات آنية على محور التضاد .

وتضع القسمة ـ على هذا النحو الحاد من الفصل بين المستويات والمحاور الآنية لنفس النظام ـ مجموعة من روايات نجيب محفوظ (مثل : «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«بداية ونهاية» و«الثلاثية») في جزيرة منعزلة، تقابلها جزيرة أخرى مخالفة لها في طبيعة التركيب الجغرافي والبشري، تحتوي روايات أخرى (مثل : «اللص والكلاب»، و«الطريق»، و«الشحاذ».. الخ.) وليس هناك معبر واضح يصل ما بين الجزيرتين من داخلها. ولا بأس ـ مع هذه النظرة ـ لو تصورنا الجزيرة الأولى مرتبة، مهندسة، منمنمة، ينتظم كل شئ فيها انتظام أصداف الأرابيسك، ويقوم كل شئ فيها على التسجيل والوصف والرصد البارد، بل إن حركة الزمن فيها أشبه بحركة أوراق «النتيجة» تسقط ورقة إثر ورقة، كساعة تعقب أخرى. وتسكن الجزيرة «كائنات جامدة... باردة توحى لنا بأنها تكره الانفعال» أما الجزيرة الثانية فوّارة بالحركة والعنف، تنفجر فيها براكين الأعماق. وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتقطنها كائنات نارية، لغتها مكثفة «فوراء كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى محتمل» ـ كما يقول يحيى حقي. ولا بأس لو كرر ناقد آخر ـ هو رجاء النقاش ـ نفس الصيغة ـ مستندا إلى «الفنان والناقد الكبير ستيفان زفايج» ـ فحدثنا عن كائنات الجزيرة الأولى ـ الاستاتيكية ـ التي تخرج «حسب النظم الطبيعية لحركتها»، «دون عجلة»؛ وعن قاطني الجزيرة الثانية ـ الديناميكية ـ الذين ينطلقون «وهم يصيحون ويزعقون، تشتعل فيهم النيران، في حلبة أهوائهم»، فهم «شهداء ومنتحرون».

وإذا كان سكان الجزيرة الأولى لنجيب محفوظ يذكروننا بشخصيات تولستوى فإن سكان الجزيرة الثانية يذكروننا بشخصيات دستويفسكى، لو صدقنا رجاء النقاش. ولماذا لا نصدقه ويحيى حقي يقول : «إن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج ـ فيما أزعم ـ إلى نمطين رئيسيين تجدهما في جميع المذاهب : النمط الديناميكي الذي تعكس أعماله وهج معركة، والنمط الاستاتيكي الناجي من خوض المعارك، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة، فهو يضع حجرا على حجر بصبر، كأنه مهندس معماري... ونجيب محفوظ ـ حفظه الله لنا ـ أصلح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين.. فنحن نجد الاثنين عنده، وهو في النمطين قد بلغ حد الكمال في التعبير الفني.»[٢٠]

ولكن لو صدقنا يحيى حقي ـ أو رجاء النقاش ـ انقسمت أعمال نجيب محفوظ قسمة حادة، وتراكمت نصوصه في مجموعتين تشكلان جزيرتين منعزلتين من ناحية، ووضعين متعاقبين من ناحية ثانية، ومزاجين متناقضين لنجيب محفوظ الشخص من ناحية ثالثة، فيتحول نجيب محفوظ إلى **«دكتور جيكل» و«مستر هايد»، ولكن مع فارق مهم مؤداه أن دكتور جيكل يوحد ـ أولا ـ باستاتيكيته التي يعيش بها ردحا من الزمن، ثم يموت ليبعث ـ بدلا منه ـ مستر هايد، بديناميته، أو «سوطه الذي يسوط به شخصياته» لو استخدمنا تشبيهات رجاء النقاش.**

صحيح أن المقارنة بين «الاستاتيكية» و«الديناميكية» طريفة وذكية، وهي ترجع ـ كمدخل نقدي ـ إلى التضاد الرمزي الذي يلخص به بعض النقاد اختلاف **«أمزجة»** الأدباء وتكويناتهم **«النموذجية»** التي تتعارض ـ كنماذج أولية ـ تعارض **«أبوللو»** ـ مثلا ـ مع **«ديونسيوس»**، أي تعارض برود العقل مع توهج العواطف، وتعارض الوضوح (**الشمس**) مع الغموض (**القمر**). ولكن مثل هذه التصنيفات الرمزية ـ رغم طرافتها ـ **«تسرف في التجريد والتصنيف إلى الدرجة التي تمنعها من أن تقدم فائدة حقيقية لدارسة أسلوب بعينه أو كاتب بعينه»**[٢١] يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية النموذجية المتعارضة ـ لو عدنا إلى تجلياتها في نصوص نجيب محفوظ ـ هي ثنائية خطرة، لأنها توهمنا ـ كما هي عليه عند **يحيى حقي ورجاء النقاش** ـ بتعاقب حاد في رؤية الكاتب لعالمه من ناحية، وكأنه تعاقب من رؤية إلى نقيضها؛ وتلهينا عن تتبع الصراع الآني بين مستويات العالم الروائي بالاقتصار على تعقب المغايرة الظاهرية المتعاقبة ـ فحسب ـ من ناحية ثانية، وتصرفنا عن النص الروائي إلى مزاج صاحبه من ناحية ثالثة، وتلفتنا إلى اختلاف مجموعات النصوص أكثر من تشابهها من ناحية رابعة. والنتيجة النهائية هي تزييف النص بدل تحقيق إمكانياته، وتجزئة العالم الروائي بدل المحافظة على وحدته.

وقد نسلم بوجود تحول يتحدث في نصوص نجيب محفوظ، فننتقل من **«إستاتيكية»** إلى **«ديناميكية»** ـ إذا شئنا الإبقاء على مصطلحي **يحيى حقي** ولكن هذا التحول بمثابة تغيرات داخلية تحدث داخل نظام واحد من ناحية، وبمثابة صراع بين مستويات متعددة على محاور أفقية ورأسية، متزامنة ومتعاقبة، في النص الواحد والنصوص المتعددة في نفس الوقت. ومن هنا يمكن أن نلحظ هذا الصراع وهذه التغيرات في كل نصوص نجيب محفوظ من حيث تعاقبها **الأفقي**، كما نلحظه في كل النصوص من حيث تزامنها (محورها الرأسي) أو من حيث وضعها الآني. وما يحدث في النصوص ـ ككل ـ يحدث في كل نص على حدة. ومن هنا لا تواجهنا **«الاستاتيكية»** في **«الثلاثية»** ثم **«الديناميكية»** في **«اللص والكلاب»** ـ مثلا ـ بل تواجهنا كلتاهما في كلا النصين على السواء. إذ ليس الفارق بينهما فارقا في **«التحول الفني»** من مدرسة إلى مدرسة متناقضة، أو **«الانقلاب التاريخي»** من رؤية إلى رؤية، بل هو فارق تجليات التحولات الداخلية والصراع الآني لنفس النظام، داخل كل نص ـ لو أخذناه على حدة. وليس معنى هذا إلغاء التاريخ أو نفي تحولات الأديب، وإنما النظر إلى الوضع التاريخي والتحولات الفنية نظرة كلية وليست جزئية، فلا نضع الفنان في أدراج، أو ننقله من موقف إلى موقف (دون أن ينتقل حقا) بل ننظر إلى نصوصه ـ ككل ـ باعتبارها نظاما دالا، لا يمكن فهم مدلوله أو مدلولاته، إلا بوحدة نصوصه كنظام.

وإذن، فالمهم هو إدراك آنية العلاقة بين «الاستاتيكية» و«الديناميكية» في نفس الوقت الذي ندرك فيه تعاقبها. ولذلك فإن ما تمثله «الاستاتيكية» ـ كصفة تنطوي على **«الاستواء»** و**«الازدواج»** ـ ليس نقيضا صارما، تنقطع علاقاته الآنية بصفة «الديناميكية»، بل تتحول الصفتان إلى خاصيتين لعنصرين متوترين في نفس النص. ولهذا السبب أدرك لويس عوض لونا من التوتر ـ سماه هوة وصدعا ـ بين

«كلاسيكية القالب» و «رومانسية المضمون» فى «اللص والكلاب» ولاحظ نفس التوتر ـ فى «الثلاثية» ـ بين «القالب الكلاسيكى» وما يخفيه وراء واجهته المتقنة من. مضمون «أبعد ما يكون عن الكلاسيكية»[٢٢] ولهذا السبب ـ أيضا ـ أدرك محمود الربيعى تعارض **الحوار** (المديالوج) مع **النجوى** (المونولوج) فى «اللص والكلاب»، وتعارض الوحدات اللغوية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعى وباطنه فى نفس النص؛ فأشار إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحيدتها فى الحوار، كما أشار إلى تكثيفها البالغ إذا ارتدت نجوى؛ وأكد صقل المعجم وتهذيبه على السطح الخارجى وانطلاقه وعنفه على مستوى الباطن الداخلى[٢٣].

إن الصفتين ـ من هذا المنظور ـ صفتان لمستويين مغايرين داخل نفس النظام. وتجليات العلاقة بين هذين المستويين خاضعة لحركة التحولات المنتظمة داخل سياق واحد شامل. ومن هنا يمكن أن يتعارض «الدنياميكى» مع «الاستاتيكى» أو يتقاطع أو يتداخل معه، على محور واحد، أو محاور متعددة، فالأمر ـ فى النهاية ـ رهن بحركة تحولات داخلية فى نص واحد، هو أعمال نجيب محفوظ ككل. ومادام النص الواحد الكلى ينطوى على عناصر ثابتة لا تتغير فى الحالات المتعاقبة لنصوصه الجزئية، أو فى حالاته الآنية، فالانتظام قائم والكلية موجودة، دون أن تنفى أبعاد التنوع والحركة والصراع والتوتر داخل هذا الانتظام، ذلك لأنه ليس انتظام «جدار» فى «معمار» بل انتظام مستويات ومحاور فاعلة فى «اللغة».

ـ ٤ ـ

ولكن النظرة الجزئية تأخذ أشكالا أكثر خطراً من شكل الثنائية بين «الدنياميكية» و«الاستاتيكية». ومن الممكن أن نرقب هذه الأشكال عندما نتأمل بطاقات تصنيف «**المذهبية الأدبية**» التى تلصق على نصوص نجيب محفوظ. إن أعماله ـ من هذه الزاوية ـ تنقسم ـ هذه المرة ـ إلى مراحل: تبدأ المرحلة الأولى من «عبث الأقدار» لتنتهى مع «كفاح طيبة»، وتبدأ المرحلة الثانية من «القاهرة الجديدة» لتنتهى مع «السكرية»، وتبدأ المرحلة الثالثة من «أولاد حارتنا» لتنتهى مع «ثرثرة فوق النيل».. الخ. وتتعاقب هذه المراحل ـ تاريخيا ـ ابتداءً من أول رواية نشرها نجيب محفوظ حتى آخر رواية، وكأن مقياس المراحل هو التتابع فى الزمن الذى يوازى التتابع فى «المذهبية الأدبية».

ولن توصف المرحلة الواحدة بصفة مذهبية واحدة، بل بصفات مذهبية متنافرة؛ فالمرحلة الأولى ـ مثلا ـ يمكن أن تصنف تحت عنوان «التاريخية الرومانسية»، أو تحت عنوان «**الرؤية الوهمية**» و«**الصلة بالواقع**» فى نفس الوقت، كما يمكن أن توضع تحت عنوان «**المرحلة التاريخية**» فحسب، أو توسّع البطاقة لتضم ـ إلى جانب التاريخية ـ «**النضالية من أجل التحرر**»، كما يمكن أن توضع أخيرا تحت لافتة «**الرمز فى إطار التاريخ**»[٢٤]. أما المرحلة الثانية فتوصف بأنها «**واقعية نقدية**»، أو «**اجتماعية**»، أو «**فوتغرافية**»، أو «**ناتورالية**» فما يذهب لويس عوض، أو تتجاوز الواقعية، كما يذهب ادوار الخراط. وهكذا تتقلب المرحلة لتصبح نصوصها قابلة للتراكم، مستعدة لولوج ثلاثة أدراج مذهبية متباعدة تباعد «الطبيعية» عن «الواقعية النقدية».

وليس يعنينا ـ الآن ـ أمر «فوضى التصنيف»، إذ سنعود إليها فيما بعد، بقدر ما تعنينا عملية التصنيف ذاتها، وما تنطوى عليه من تمزيق لوحدة النصوص. إن التركيز على المراحل، وتصنيفها ـ على هذا النحو ـ ينطوى على نفس النظرة الجزئية. والنتيجة الأولى التى تترتب على هذه العملية هى تفتت «الوحدة الحية» مابين النصوص، وتحويلها إلى «كتل» متراكمة على نقاط طولية، يمر عليها الناقد كما يمر القطار على محطات متباعدة. ومن الطبيعى ـ والأمر كذلك ـ ألا يتوقف الناقد عند مجموعة النصوص التى لا تقع مباشرة على شريط قطاره. أولاتلج ـ فى يسر ـ أدراج تصنيفاته. وحتى إذا توقف الناقد عند هذه النصوص ارتبك فى وضعها، وحشرها حشراً داخل نفس المرحلة (لاحظ حالة «السراب» فى المرحلة الاجتماعية) أو تجاهل خصائصها الشكلية، أو



يسطحها فيوحّد ما بين «**التمثيل**» فى «أولاد حارتنا» و«**الرمز**» فى «الطريق»؛ فالمهم أن تتجمع النصوص فى أكوام متشابهة من حيث الظاهر، ويسلس قياد الرحلة التأريخية لنجيب محفوظ، فتهبط كتل أعماله، كما يهبط المسافرون، كلٌ فى محطة مختلفة. ومادام الناقد ينظر إلى فوارق التعاقب ـ فى الأغلب ـ فلن يلتفت إلى المماثلات المضادة، إذا نظر إلى الأعمال باعتبارها كيانا موجودا فى الآن.

ومن هذه الزاوية لن يختلف ما تقوله فاطمة موسى مثلا ـ فى جوهره ـ عما يقوله على شلق. إذ تذهب فاطمة موسى إلى أن نجيب محفوظ «بدأ بالرواية التاريخية التى تمثل مرحلة الرومانس ... ثم انتقل إلى مرحلة الواقعية ... واستنفد إمكانيات الرواية الواقعية المعاصرة .. فعبرها إلى مرحلة جديدة، يمكن تسميتها مرحلة ما بعد الواقعية»[٢٥]. إن النصوص تتراكم، عند الاثنين، لتتجمع فى هذه الأكوام الأفقية المتعاقبة، إذ «**يبدأ**» نجيب محفوظ تحت لافتة، ثم «**ينتقل**» تحت لافتة أخرى، ثم «**يعبر مرحلة**» إلى مرحلة جديدة. ولكن ما العناصر الثابتة، والعلاقات الداخلية لمجموع النصوص، والبعد الرأسى فى «مراحل التطور الروائى»؟ كلها أسئلة لابد أن تختفى عندما تنقسم النصوص إلى كتل تصنع جزرا ومحطات منفصلة. ولن يلغى الانفصال أن نشير إلى بعض الأساليب التى تطورت، أو وجدت بذورها فى الماضى.

وإذا عدنا إلى منطقية القسمة فإن علينا أن نتساءل: هل يمكن أن يوضع قاص واحد فى كل هذه الأدراج، وتحت كل هذه البطاقات، ويظل سليم الأعضاء؟ ألا تؤدى اللافتات المتعددة (واقعية، ناتورالية .. الخ) إلى تغريب النصوص الأدبية للقاص وتحويلها إلى مايشبه «مرقعة الدراويش»؟ وإذا وضعنا فى الاعتبار أن مصطلحات مثل الواقعية وغيرها، هى ـ فى حقيقة الأمر ـ تلخيص لأنظمة متغايرة، أفلا يعنى تسليمنا بوجود كل هذه المصطلحات، وإطلاقها على أعمال نجيب محفوظ، أن أدبه يقع بين اثنتين: فوضى أنظمة متنافرة، فتنتفى عن أعماله القيمة، فى جانب من جوانبها، لأنها ستفقد عنصر التلاحم؛ أو أن نجيب محفوظ قصاص يرى العالم كما يراه الواقعيون (النقديون ـ التسجيليون) والطبيعيون والوجوديون والعبثيون، فتنتفى عن عقله السلامة. ولن يفيد ـ هنا ـ أن نقول: «ليس بين كتابنا من يقارب نجيب فى فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفى تطبيقة لها فى أعماله».[٢٦] إذ لوسلمنا بذلك تحوّل نجيب محفوظ إلى ناقد، أو تحول إلى أديب يكتب روايات على كل المقاييس والنظريات.

وليس انقسام نصوص نجيب محفوظ إلى محطات يعبر عليها الناقد أفقيا وليد نظرة جزئية فحسب، بل هو ـ بالمثل ـ وليد نظرة تأريخية ـ لاتاريخية ـ تنظر إلى أعمال الكاتب باعتبارها أشياء تتطور مع الزمن. إن كل حركة لنصوص نجيب محفوظ ـ من هذا المنظور ـ هى حركة إلى الأمام، تنطوى على مزيد من اتقان الصنعة، ونضج الرؤية إلى العالم؛ وكأنه يبدأ ـ كالطفل ـ فى «عبث الأقدار»، ثم يشب فى «الثلاثية» وينضج فى «أولاد حارتنا»، ويكتهل بالحكمة فى «الحرافيش». وقد تتوقف حركة التطور الصاعد لنجيب محفوظ ـ هونا ـ أو تتذبذب قليلا، لكنها تظل صاعدة فى سلم التطور.

ولو تركنا مغالطة التطور شبه البيولوجى الذى تنطوى عليه هذه النظرة فإننا نلحظ افتقارها إلى «**المنظور التاريخى**» الذى لا يقيس الكاتب بالسنوات، أو تعاقب الأعمال، بل بمعايير أخرى تخالف هذه التطورية. وأهم من ذلك أن نلحظ أن هذه النظرة، تفترض ـ عادة ـ نقطة للبداية فى حركة التطور، شبيهة بنقطة الصفر، أو بالنقطة التى تقع فيها أدنى الكائنات فى سلم التطور. إن هذه النقطة لا قيمة لها إلا من حيث أنها مجرد بداية. ومادامت كذلك فيجب أن تنسب «نقطة البداية» إلى أدنى المذاهب الأدبية موقعا فى سلم التطور، وبالتالى فى سلم القيمة. أما نقطة النهاية فيجب أن تعزى إلى أعلى المذاهب موقعا فى سلم التطور، وبالتالى فى سلم القيم. ومن المنطق ـ والأمر كذلك ـ أن تترتب نصوص نجيب محفوظ ـ فى تعاقبها الزمنى ـ على نحو تعاقبى آخر، يقوم على «**هيراركية**» أدناها «**الرومانسية**» فى «عبث الأقدار»، وأعلاها «**الواقعية**» فى «الثلاثية» عند بعض النقاد، أو «**مابعد الواقعية**» عند البعض الآخر. ولا بأس ـ والأمر كذلك ـ لوأصبح للمذهب الأدنى درجات تبدأ من أدنى الأدنى حيث «**الرومانسية الهابطة**» أو «**الرؤية الوهمية**» لتنتهى بأعلى الأدنى حيث «**الرومانسية الثورية**»؛ وتتراص «**الواقعية**» ـ بدورها ـ فى درجات أهونها «**الفوتوغرافية**» وأوسطها «**النقدية**» وأعلاها «**الاشتراكية**».



والنتيجة الأولى : هى المأزق الذى يواجهه الناقد **«الواقعى»** عندما يخدعه القاص فينحدر على سلم المذاهب من **«واقعية الثورة الشاملة»** إلى **«قلب الليل»** ، حيث لن يصل اليقين إلى نسبة الـ ٥٠ ٪ التى تحدث عنها **«عبد الله»** فى **«حارة العشاق»** ، أو المأزق الذى يواجهه ناقد «مابعد الواقعية» عندما يمكر به القاص ليعود مباشرة إلى الجلوس على مقهى **«الكرنك»** . أيتراجع الناقد الأول عما ذهب اليه ؟ أيتهم الناقد الثانى نجيب محفوظ بالارتداد ؟ إن الأمر ممكن . لكن مقولة «التطور» نفسها تتحول عندئذ إلى شىء مائع ، فتصبح دريئة لريب تعفى عليها .

أما النتيجة الثانية فهى مشكلة التصنيف الداخلى لنصوص نجيب محفوظ المتطورة . لقد أطلق الناقد على المراحل الأساسية أسماء ، وجعلها درجات بعضها فوق بعض . ولكن ماذا عن التقسيمات الداخلية للدرجات ؟ إننا يمكن أن نتوقف ـ هنا ـ عند **عبد المحسن بدر** ، فكتابه عن نجيب محفوظ ـ رغم الجهد المضنى الذى بذله ـ نموذج واضح على مزالق هذه النظرة **«التطورية»** :

إن كتاب **«الرؤية والأداة»** يضعنا بعنوانه فى ثنائية لا تريم ، تتحول فيها «الرؤية» إلى مقابل حاد للأداة ، ويتحول كلاهما إلى مقابل آخر لثنائية **«الشكل»** و **«المضمون»** ، مما يعود بنا إلى تصورات تعاقبية عن مضمون يتكون أولا ليفرض شكلا ، ثم عن شكل لا حق بالضرورة ، وإن كان يعود ليؤثر فى مضمونه . ولكن يظل المضمون شيئا قائما بذاته ، فهو رؤية ـ أو وليد رؤية ـ تتكون «جذورها» فى مرحلة الصبا ـ ويمكن انتزاعها من مقالات نجيب محفوظ فى صباه ـ لتنمو فى مراحل لا حقة . وتظل هذه الجذور بمثابة العناصر الثابتة فى «الرؤية» ، لا تتغير منها إلا بعض الأجزاء الهينة التى لا تقضى على قوة الجذور ، أو بعض جوانب «الأداة» التى تصبح ـ فى النهاية ـ وعاءً مؤثرا .

وإذا انتقلنا من ثنائية **«الرؤية»** و **«الأداة»** إلى نصوص نجيب محفوظ الروائية وجدناها فى حركة تطور عبر سلم تتكون درجاته من أنواع الرؤى . (هناك رؤية قدرية ـ وهمية ، وهناك رؤية فردية ، وأخيرا رؤية واقعية) ولقد بدأ نجيب محفوظ من أدنى الدرجات (فى «عبث الأقدار» و «رادوبيس») ، ثم تطور فانتقل إلى مرحلة **«الصلة بالواقع»** ، فى «كفاح طيبة» التى هى رسالة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة ، وفى «القاهرة الجديدة» التى لامست الواقع . ثم تطور نجيب محفوظ ـ مرةً أخرى ـ فوصل إلى **«نحو الواقعية»** فى «خان الخليلى» و «السراب» ، ثم اكتمل تطوره فوصل إلى «الواقعية» مع «زقاق المدق» و «بداية ونهاية» .

ولو تساءلنا عن الفرق الحقيقى بين **«الصلة بالواقع»** و **«نحو الواقعية»** ، وهل يحمل التمييز أى دلالة فارقة ما وجدنا إجابة ، سوى الحرص البالغ على تقسيم درجات السلم الصاعد من الأدنى إلى الأعلى ، أى من «الرؤية الوهمية» إلى «الرؤية الواقعية» . ولكن ستبدهنا المفارقة ـ فى نهاية الكتاب ـ عندما تصبح «واقعية» نجيب محفوظ ـ فى حقيقة الأمر ـ مثالية أخلاقية ، يمثل القدر فيها «العامل المؤثر بالدرجة الأولى على الفعل والشخصية ، وتمثل الغريزة أو الفطرة المؤثر الذى يلى دور القدر فى الأهمية» ، فلا يبقى للعامل الاجتماعى ـ فى المرحلة الواقعية ـ سوى «دور هامشى ، وذلك على خلاف ما ذهب إليه كثير من الباحثين» .[٢٧]

وإذا عدنا إلى الفرضية الأولى لكتاب **«الرؤية والأداة»** وهى تكامل الرؤية عند محفوظ ، وجدنا هذا التكامل قد تمزّق على درجات سلم التطور ما بين «الرؤية الوهمية» ، و«الصلة بالواقع» ، و«نحو الواقعية» ، و«الواقعية» التى ضاعت فى النهاية . يضاف إلى ذلك انفصال العالم الروائى نفسه بين رؤية سابقة ومضمون وشكل ، أو رؤية هى مضمون منفصل عن شكل ، مما يفضى إلى تمزّق العلاقة بين **«الرؤية»** و**«الأداة»** وإلى ثنائية متعاكسة بين **«الثوابت»** و**«المتغيرات»** . ولو صدقنا **«الثوابت»** أنكرنا **«التطورية»** وحولنا **«المتغيرات»** إلى مجرد تحولات عارضة فى الرؤية . ومع ذلك فنحن لسنا إزاء رؤية واحدة عند نجيب محفوظ بل إزاء رؤى تتطور ، وإلا فلا معنى للرؤية الوهمية فى مقابل الرؤية الواقعية ؟ ! ولو صدقنا **«التطورية»** أثبتنا فاعلية **«المتغيرات»** وأنكرنا **«الثوابت»** . ومع ذلك فالثوابت كالصوى الحجرية لا تهتز ، لأنه لم يحدث ـ لدى نجيب محفوظ ـ «انقلاب جذرى يؤدى إلى التغير من النقيض إلى النقيض ، وكل ما حدث أن رؤيته ازدادت عمقا .»[٢٨]

وسواء كنا فى الحالة الأولى أو الحالة الثانية فقد اختفى الصراع بين الثابت والمتغير ، وغامت العلاقة بينهما إلى أبعد حد ؛ ليتحول الثابت ـ فى الحالة الأولى ـ إلى ما يشبه **«الروح الهيجلى»** الذى يوجد قبل وجود النصوص ، ويتجلى فيها عبر الدرجات الصاعدة فى سلم الرؤى الوهمية والمثالية والواقعية . وعندئذ يغدو الثابت شيئا مطلقا . وجد دفعةً واحدة فى مرحلة الصبا (ومن الممكن أن نستمده من مقالات نجيب محفوظ الأولى وليس رواياته) لتتقلب به الرؤى كما تتقلب المحطات أمام عينى المسافر . ويتحول المتغير ـ فى الحالة الثانية ـ إلى أوضاع بيولوجية متطورة عبر مراحل ، تشبه تطور القرد الذى صار إنسانا ، فيصبح لكل مرحلة رؤية متغيرة ، تنطوى على مقولات معرفية ، متضادة تضاد رأس القرد والإنسان ، فيختفى الثابت تماما . وإذا كانت «الرؤية» تصبح مطلقا مفارقا لتجلياتها المرحلية فى كتل النصوص ـ فى الحالة الأولى ـ فإن «الرؤى» تغدو «**مضامين**» تلابسها «**أشكال**» متغايرة فى الحالة الثانية . وإذا تذكرنا ما يقال من أن «المضمون» قرين **«الموقف»** . وأن الأساس ـ فى الرؤية ـ هو المضمون ، فالنتيجة هى كثرة المواقف التى تنطوى عليها نصوص نجيب محفوظ ، أو ـ قُلْ ـ كثرة التجزؤ الذى أصاب كلية هذه النصوص ، فبدد نظامها .

ـ٥١ـ

إن هذا «النظام» الذى أتحدث عنه قرين «كلية» النص ، وبالتالى فهو لا يفارق «سياقه الدال» . ولكن مادمنا إزاء كلية للنص فنحن إزاء وحدة للدال بالضرورة . إن العناصر الثابتة تلتقى فى محاور وتتفاعل عبر مستويات متعددة لتكوّن مساقا دالا له وحدته النابعة من هذه الكلية . ولكن العلاقة بين **«الدال»** و**«المدلول»** ليست علاقة

وحيدة الجانب . وأهم من ذلك أن الكيفية التى ينطوى بها الدال على مدلوله ، أو يشير بها إلى مدلول . فينتج «**دلالة**» لا تعتمد على النص وحده ، بل تعتمد ـ إلى جانب ذلك ـ على «**قارئ**» النص ، وما يقوم به من مشاركة فى «**إنتاج الدلالة**» .

إن النص ـ فى ذاته ـ لا يمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر فى مدلول واحد ، جامد . إنه يتحوّل ـ فى جانب منه ـ إلى شبكة من المستويات المتصارعة ذاتيا ، كما يتحول ـ فى جانبه الآخر ـ إلى نص موجود فى العالم . ومادام النص موجودا فى العالم فمن المنطقى أن يعاد إنتاجه دلاليا لصالح العالم .[٢٩] ومن المنطقى ـ أيضا ـ أن لا يتم تفاعل مستوياته الذاتية فى عزلة مطلقة عن قارئ يقع ـ بدوره ـ فى العالم . إن النص نتج ـ أصلا ـ عن صلة مباشرة بين كاتب وأداة فى عالم محدد . وبمجرد أن يطلق الكاتب هذا النص من بين يديه ويسمح بتوزيعه يدخل النص نفسه فى عمليات إنتاج أخرى لصالح العالم الذى وجد فيه . وبقدر ما ينتسب النص إلى صاحبه ـ فى هذه الحالة ـ فإنه ينتسب ـ بمعنى من المعانى ـ إلى الذين أسهموا فى إنتاج دلالته .

ولكن عمليات الإنتاج التى أتحدث عنها لا تعنى خلقا لنص جديد غير نص صاحبه وإنما تعنى الوصول إلى دلالة تكون بمثابة محصلة للنظام الذى ينطوى عليه النص نفسه . ومن هنا تصبح القراءة النقدية عملية تفاعل بين النص ـ كمعطى ـ ينطوى على نظام ـ وبين القارئ . وقد تلعب القراءة النقدية للقارئ دوراً فى تشكيل دلالة النص أو إنتاجها ، وهى تلعب هذا الدور بالفعل ، ولكن هذا الدور يظل ثانويا بالقياس إلى قدرة النص نفسه على توجيه عملية القراءة .

ومن الممكن أن نعمق الأمر بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوجية) للنص . إن النص ـ من حيث هو موضوع ـ ينطوى على حال من الوجود المستقل عن وعينا ، أو ـ إذا أردنا الدقة ـ هو نفسه حال من الوجود المستقل عن وعينا ، ابتداءً من أوراقه وكلماته المطبوعة ، وانتهاء بدواله المرتبطة بهذه الأوراق . ولذلك فهو موضوع للمعرفة متجسد فى كيان أنطولوجى خاص . لكن هذا الكيان المستقل للنص ينطوى على مفارقة لا تدمّر استقلاله ، وإن كانت تحدّ منه ، فتحدد ـ بالتالى ـ عمليات القراءة . إنه كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة . وهذا الاستقلال يفرض ـ بداهة ـ أثره على القارئ المدرك له ، ولكن القارئ المدرك ـ بدوره ـ يؤثر فى تكييف موضوع إدراكه ، أى النص ، فيساهم ـ بالتالى ـ فى تحديد وضعه الأنطولوجى وبعده المعرفى .

ومن هنا يظل النص منفصلا عن قارئه ومتصلا به فى نفس الوقت ، كما يظل النص مؤثرا ومتأثرا ، فاعلا ومنفعلا . وتصبح عملية «**إنتاج الدلالة**» عملية يشترك فيها النص باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج ، مثلما يشترك فيها القارئ باعتباره الأداة الثانوية فى النهاية . وتظل هذه العملية «**قراءة**» مادام «**القارئ**» لا يضحى ـ بحال من الأحوال ـ بوجود النص «**المقروء**» ، وما دام «**النص المقروء**» يظل أساسيا فى توجيه عملية القراءة . ولو انقلب الحال وتحول الثانوى إلى أساسى فلابد أن تختفى القراءة ، لأن النص المقروء ـ فى هذه الحالة ـ لن يصبح له قوة التوجيه ، بل يغدو شيئا سالبا ، يتحول ـ تدريجيا ـ إلى محض إسقاط من المدرك ـ بكسر الراء ـ الذى لن «**يقرأ**» بل «**يُسقط**» . والنتيجة المنطقية لذلك هى تدمير الوجود المستقل للنص ـ من ناحية ـ وتحويله إلى «**مجلى**» لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية ، أو «**مناسبة**» لعرض تصورات دينية ، فيتحول النقد من «القراءة» ليصبح عمليات انطباعية ؛ تبدأ بالحديث عن «أثر العمل فى النفس» باعتباره «أداء نفسيا» ـ لو استخدمنا مصطلحات أنور المعداوى ـ ، وتمر بعملية انتزاع لمجموعة من «**الأفكار**» تعزل بعيدا عن النص ؛ وتنتهى بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكننا من التعرف على الناقد وليس النص . وفى كل هذه الحالات نقع بعيدا عن «**القراءة**» ونقترب من «**الإسقاط**» .

وإذا أضفنا إلى هذا كله الفاعلية التى تنطوى عليها عملية «القراءة» ـ وليس «**الإسقاط**» ـ وعدم تعارض طبيعتها مع «**التعدد**» الذى لا يتناقض مع الدور الأساسى الذى يقوم به النص فى توجيه القراءة ، وبالتالى فى عملية الإدراك التى لا تلغى فيها الذات الموضوع ، أو يلغى فيها الموضوع الذات . إذا أضفنا ذلك كله واجهنا وضعا مزدوجا فى نقد نجيب محفوظ ؛ أعنى وضعا يتراوح ما بين «**القراءة**» و«**الإسقاط**» .

و«**القراءة**» ـ لذلك كله ـ «**أداء**» للنص و«**إنتاج**» لدلالته ، بمعنى محدد يجعل منها عملية تلفظ للنص الذى ينطق عبر قارئه ؛ أما «**الإسقاط**» فهو عملية تلفظ للناقد الذى ينطق عبر النص ، ولذلك لا يمثل «**الإسقاط**» عملية «**ينطق**» فيها النص بل عملية «**يُستنطق**» فيها النص . و«**القراءة**» ـ بعد ذلك ـ عملية متعددة الجوانب ، متفاعلة المستويات ؛ يحقق فيها النص صراعه الذاتى بين العناصر التى يتكون نظامه من علاقاتها ؛ ويصطرع فيها نظام النص المقروء مع نظام القارئ المدرك ، دون أن يلغى أحدهما الآخر ؛ ويتأثر فيها كلا النظامين بأنظمة أخرى ، أكبر منهما وأشمل ، تدخل كعامل من العوامل المؤثرة فى عملية القراءة .

ولذلك نلحظ ـ فى عملية القراءة ـ تفاعل مستويات ثلاثة . والكيفية التى يتحقق بها التفاعل بين هذه المستويات ، وبالتالى محصلة العلاقات بينها ، هى التى تميز «**قراءة**» عن «**قراءة**» ، فتصبح «**أنماطا**» قابلة للوصف والتحليل . أما «**الإسقاط**» ـ كعملية ـ فأمره مختلف ؛ إذ ينسحب فيه المستوى الأول الخاص بالنص ، فلا يبقى فيه سوى نظام الناقد (ـ أو : نظريته النقدية . أو أعرافه الأدبية ، إذا شئنا التبسيط ـ) الذى يتجاوب مع نظام أوسع (ـ نظرية شمولية ، رؤية للعالم .. إلخ ـ) لينطلق من تجاوزهما «**استنطاق**» النص ، أو «**إنطاقه**» ، بما يتجاوب مع نظام الناقد ، وبالتالى مع ما يتولد منه هذا النظام .

وسواء كنا على مستوى «**القراءة**» أو «**الإسقاط**» فهناك توجه ـ دائم ـ من داخل النص إلى خارجه ، أى من العالم الذاتى للنص إلى العالم الفعلى الذى تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط . وإذا كانت الحركة ـ فى عملية القراءة ـ حركة معقدة ، تتم ـ دوما ـ عبر وسائط متعددة ، ومستويات متفاعلة ، فإنها حركة لا تتوقف عن التردد بين النظام الذاتى للنص والأنظمة الواقعة خارجه ، إلا بعد أن يكتمل

إنتاج الدلالة . وعلى العكس من ذلك الحركة ـ فى عملية الإسقاط ـ فهى حركة مباشرة ، قد لا تكون وحيدة الاتجاه ، ولكنها تظل محسوبة سلفا ، تبدأ من نفس النقطة التى تعود إليها ، دون وسائط أو تعقد .

ـ ٦ ـ

وسواء كان ناقد نجيب محفوظ مُسقِطاً أو قارئا فإنه لابد أن يعود من نص نجيب محفوظ إلى العالم الذى نعيش فيه ، محملا بخبرات القراءة ، أو مفتتنا أسلاب الإسقاط . ومهما تحدث الناقد عن «**الشكل الفنى**» أو عن «**الأصول الفنية والجمالية**» ـ كما يتحدث بعض نقاد نجيب محفوظ ـ فإنه لابد عائد إلى العالم . قد يقول لنا رشاد رشدى : إن «الإحساس الذى يخلقه العمل الفنى لا علاقة له بالإحساسات التى تزودنا بها الحياة ، كما لا علاقة له بأى شئ خارج العمل نفسه .»[٣٠] وقد يقول لنا محمود الربيعى : «لقد أصبح الإهتمام بطبائع الأشياء ذاتها ـ لا الأفكار المجردة التى يتصور أنها تحكمها ـ هو الروح المسيطر على الحركة النقدية »[٣١] وقد يحدثنا غيرهما ـ كما نسمع فى الأعوام القليلة الأخيرة ـ عن النص المنغلق على نفسه ، كالفعل اللازم الذى لا يتعدى إلى مفعوله فى النحو ، أو عن النص ـ البنية التى لا علاقة لها بأى شئ خارجها . ولكن هذا القول أو الحديث يتحقق على نحو مخالف فى التعامل الفعلى مع النص . إنه مجرد نوايا ، أو فروض نظرية ، لا تتحقق فى الواقع التجريبى للقراءة أو الإسقاط .

لقد توقف **رشاد رشدى** عند «**اللص والكلاب**» ليبحث فيها عن «عنصر القدرية» ، وليتعامل معها باعتبارها «**معادلا موضوعيا**» Objective Correlative لحقيقة تقع خارجها بداهة ولنلاحظ منذ البداية ـ أن مفهوم «المعادل الموضوعى» نفسه مفهوم يقودنا ـ منذ اللحظة الأولى ـ إلى ما هو خارج عن النص الأدبى نفسه ، وإلا لما كان هناك معنى لهذا «الجسم المحدد» الذى «يعادل الوجدان المعين الذى يراد التعبير عنه .» ومن يبحث عن هذا «**المعادِل**» (بكسر الدال) لابد أن يبحث عن «**المعادَل**» (بفتح الدال) ليتيقن من «**موضوعية التعادل**» بين «الوجدان» و«معادله الموضوعى» ، أى أنه يقيس ـ منذ الوهلة الأولى ـ النص بمقياس خارج عنه ، بل بمقياس يردنا إلى منطقة الشعور فى داخل الأديب وليس فى داخل النص ، كما نتوهم لأول وهلة . ولهذا السبب قال **إليزو ڤيڤاس** قولته الشهيرة عن صاحب «المعادل الموضوعى» الأصلى : «**إن إليوت يقحم نظرة منقحة نوعا من التطهير فى نظرية شائعة عن التعبير ليبرر الشعر كنوع من العلاج العصبى** .» ولهذا السبب ـ أيضا ـ تحدث النقاد عن «المفهوم الآلى للإبداع» عند إليوت ، مثلما تحدثوا عن «تضارب المفهوم» و«عبوة إليوت الجديدة» لنظرية «التعبير» القديمة .[٣٢]

ومن يواجه نص «اللص والكلاب» بهذا المفهوم لابد أن يقع خارج النص ، فى نهاية المطاف ، أراد ذلك أو لم يرد ، أظهر ذلك أو أبطنه . ومن هنا يتحول نقد رشاد رشدى لنص «اللص والكلاب» إلى لون من «**الترجمة المزدوجة**» وليس التحليل الداخلى لنسيج العلاقات ؛ بمعنى أنه سيبحث فى «القدرية» التى تحولت ـ موضوعيا ـ إلى نص أدبى ، هو «اللص والكلاب» ، ثم سيعود ليترجم «الكيان الموضوعى» ليرده إلى أصله «**القَبْلى**» الذى يعادله ، لعله يكتشف ـ بذلك ـ العلاقة الحتمية بين «الشكل المعين» و«الهدف الفنى» . وإذا كانت الحركة ـ هنا ـ حركة من «الشكل المعين» إلى «الهدف» فإنها حركة من الصورة (= معادل موضوعى) إلى أصلها الخارجى ، وهو ـ فى حالة «اللص والكلاب» ـ «القضاء والقدر الذى يفصل الإنسان عن جذوره ليغرقه فى الضياع .» وهنا يتحول نص «اللص والكلاب» إلى «**وعاء**» مؤثر لـ«**فكرة**» منفصلة عنه ، ترتبط بوضع الإنسان الحديث «بعد أن انفصم عن جذوره فأغلق على نفسه ، وجف النبع فدفن وجهه فى الجدار .»[٣٣]

ولو تأملنا ـ جيدا ـ ما يقوله رشاد رشدى عن نجيب محفوظ الذى «**يرسم صورة للإنسان الحديث**» وجدنا مفهوم «**المحاكاة**» كامنا فى دلالات المصطلح الوصفى نفسه ، إذ أن رسم الصورة يعنى الارتباط بأصل خارجها ، وإلا لما كانت هناك صورة ، ويزداد هذا الارتباط قوة عندما يقترن هذا المصطلح الوصفى ـ فى سياق دلالى واحد ـ بالحديث عن سمات «الرواية فى العصر الحديث» وكيف أنها تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الزوايا والمنعطفات»[٣٤] ، فيلحّ على أذهاننا ـ بحكم المصاحبات اللغوية Collocations ـ مفهوم «**المحاكاة**» الكامن داخل مفهوم «**التعبير**» عن الوجدان بواسطة «**معادل موضوعى**» . وذلك كله ـ فى حقيقة الأمر ـ من قبيل البحث فى النص عن معنى خارج عنه ، ومعادلة النص بحقيقة تقع خارج نطاقه ، فى العالم الذى يعيش فيه هذا «الإنسان الحديث» ، وليس من قبيل «لا يمكنك أن تعادل العمل الأدبى بفكرة ، أو نظرية ، أو مشكلة خلقية»[٣٥] ؛ فالمعادلة قائمة شئنا أم أبينا ، مادمنا فى أسر «المعادل الموضوعى» .

والحق أن الناقد الأقرب ـ عملا وليس حديثا ـ إلى «النقد الجديد» New Criticism ـ من بين نقاد نجيب محفوظ ـ هو **محمود الربيعى** وليس رشاد رشدى ، فكتابه «**قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ**» تطبيق لافت لهذا النقد . ويبدو ذلك فى إلحاحه على أن كل رواية لنجيب محفوظ هى «وحدة مستقلة ، لا تكمل شيئا آخر ، ولا تكتمل بشئ آخر .» (ص ١٢) ويبدو ذلك فى إلحاحه على الكشف عن العلاقات الداخلية للنص ، وفى إدراكه لغة المفارقة ، وفى تأكيده أن الإهتمام بطبائع الأشياء ذاتها هو الروح المسيطر على النقد ، وليس الإهتمام بالأفكار المجردة ، التى يتصور أنها تحكم النصوص الأدبية .

ولكن ـ مع ذلك كله ـ سنجد الحركة ـ دائما ـ فى قراءة محمود الربيعى ـ **تبدأ** من داخل النص **لتنتهى** خارجه ، وعلى نحو يتعارض مع الجزم النظرى لمقدمة الكتاب ، أو للتقرير المحذر فى داخل الكتاب . وهذا أمر طبيعى ؛ إذ كيف يفر الناقد ـ مهما كانت موضوعيته النصية ـ من مناقشة «القضية الكبرى» التى «تطل ... من وراء هذا العمل» ؟ (ص ٢٥) إن إغلاق النص عن العالم أمر مستحيل ، وتفاعل ذات الناقد مع موضوعه لابد أن يتحقق ، والبحث عن شبكة الدوال لابد أن يفضى إلى أنظمة خارج النص . وهنا لابد أن يتوجه الناقد إلى الخارج وهو يفتش عن «مغزى إجتماعى واقعى تجريدى فى آن واحد» : (ص ٢٦) .

قد يقول الربيعى : «إن العمل الفنى يعكس الواقع ، ولكنه يتجاوز هذا الواقع فى نفس الوقت» . (ص ٣٥) ولكن «**الواقع**» يضغط عليه فيقرأ ما بين سطور النص ما يفيد بحق أن مصر فى حاجة شديدة إلى أبنائها المكترثين ، حتى وإن أخطأوا كثيراً ، حتى وإن ضلوا أحيانا . أما غير المكترثين من أبنائها ـ وبناتها ـ **فهم مصاصو دماء ، وألد أعدائها** . (ص ٤٤) ومعنى هذا التعقيب أن الناقد يطرح السؤال : «ما الذى يريد أن يقوله نجيب محفوظ من خلال ... ؟» (ص ٢٥) ومعنى هذا أنه يضطر إلى أن يناقش «**فلسفة إنسانية كامنة وراء الحدث**» (ص ٣٢) أو «**أيديولوجية خاصة**» . (ص ٧٧) أو «**وجهة نظر نجيب محفوظ فى هذه القضية الخطيرة ...**» . (ص ٧٩) أو يسأل : «ما هو موطن الداء الحقيقى من موقف هؤلاء المثقفين ؟ وكيف تحولوا ـ وهم من جسم الأمة ـ إلى أعضاء شلاء ، تمعن فى العجز حتى تصوّر لنفسها أن العجز هو قدرها الطبيعى ؟ ... هل ابتعدت عن المد الإجتماعى لأنها أبعدت عنه ؟» (ص ١١٥) وقبل أن تبدأ الإجابة يأتى تأكيد حازم : «هذه مشكلة كبيرة ، وينبغى أن تتأملها النفس بكل تفهم وتعاطف .» (ص ١١٦) وعندئذ نصبح خارج النص بداهة ، ويشحب تجاوز **الواقع** ، لنصبح فى قلب الواقع ، فنصبح داخل بنية وعى إجتماعى عند الناقد ، وتشحب الفكرة التى تربط الروح النقدى بالاهتمام بالوقائع لتغلبها الفكرة المضادة التى تربط الوقائع بأفكار توجه الوقائع . وهنا لن يجد الناقد مفرا من الجزم بأن «**الأدب والسياسة ـ من حيث الجوهر ـ كانا ولا يزالان صنوين .**» (ص ٢٣) أو من أن ينغمس ـ دون أن ينتبه فى «أوجه الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع بغية الوصول إلى صيغة ملائمة تحكم مسار هذا المجتمع .» (ص ١٥٦) ويصبح النص ـ الوحدة المستقلة ، التى «لا تكمل شيئا آخر ، ولا تكمل بشئ آخر» مرتبطا ـ فى حقيقة الأمر ـ بشئ آخر يكمله ، يرتد إلى هذا التفاعل الذى أشرت إليه بين مستويات عملية القراءة ذاتها .

ـ ٧ ـ

إن الانتقال من داخل النص إلى خارجه ـ إذن ـ أمر طبيعى ، ما ظل النص متحدثا عن العالم بطريقة أو بأخرى ، وما ظل النص ـ بحكم طبيعته اللغوية ذاتها ـ منطويا على **إشارة** إلى العالم .[٣٦] ومادامت كل «**قراءة**» للنص لابد أن تتصل ـ فى النهاية ـ أو تتفاعل مع شئ يؤثر فيها خارج النص فمن الممكن التسليم ـ من هذه الزاوية فحسب ـ بعدم **براءة القراءة** ، دون أن يتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص . ولكن هناك وجهين لعدم البراءة ، أحدهما سالب يتصل بالإسقاط ، وثانيهما موجب يتصل بالقراءة ذاتها . أما الوجه الموجب فقرين دور الذات الفاعله للقارئ فى إدراك النص ـ كموضوع معرفى مستقل عنه . وهذا الوجه قرين «**صراع القراءات**» . أما الوجه السالب فقرين إلغاء الكيان المستقل للنص نفسه ، والدخول ـ بالتالى ـ فى «**فوضى الإسقاطات**» ، وما يصحبها من سوء طوية الاستنطاق .

ويبدأ «**الاستنطاق**» ـ عند نقاد نجيب محفوظ ـ منذ اللحظة التى لا يراعون فيها التوسطات المعقدة التى تفصل ما بين النص والعالم ،



وعندما يسطحون العلاقة بين «**الدال**» و«**المدلول**» ، وعندما يخلطون بين ثراء «**الدلالة**» وفقر «**المقصد**» . وعندئذ نصل إلى حال أقرب إلى تحويل النص إلى «**وثيقة فكرية**» ، تصبح دليلا على «**مقاصد**» نجيب محفوظ ، و«**عرضا**» من «**الأعراض الدالة**» على فكره . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن «**نصوص**» أدبية ، بل عن «**أفكار**» مترجمة إلى لغة خيالية . ولا غرابة – والأمر كذلك – أن نجد من يتحدث عن «**نجيب محفوظ سياسيا**» ، أو من يبحث عن «**الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ**» ، أو عن «**تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ**» ، أو عن «**أزمة الوعى السياسى فى قصة السمان والخريف**» ، أو حتى «**مع الغناء والمغنين فى أدب نجيب محفوظ**» (٣٧)

وسيتوقف «**الباحث**» عن «نجيب محفوظ سياسيا» أمام عبارات «سوسن حماد» – فى «السكرية» – عن صراحة المقالة وخطورتها ، ومكر القصة ومراوغتها فى التعبير عن الرأى ، وسيوحّد «**الباحث**» – أو «**المستنطق**» – بين ما قالته سوسن حماد ونجيب محفوظ ، فتصبح عباراتها «الدستور الذى التزمه نجيب محفوظ منذ بدأ يكتب ، معبراً عن آرائه وأفكاره» . وإذن فنجيب محفوظ «كاتب سياسى بالدرجة الأولى ، له رأى واضح ومحدد تاريخيا ، وله موقف متماسك ومستمر اجتماعيا ، وله نظرة شاملة فكريا ، مهما بدا كل هذا مسربلا أحيانا فى حيل القصة التى لا حصر لها ، وفى ثنايا فنها الماكر» . ولا بأس فى هذه الأقوال لو كانت «بحثا» من مؤرخ يفيد من النص الأدبى كوثيقة يوظفها لغايات تاريخية خاصة وليس لغايات أدبية . ولكن النص الأدبى سرعان ما يُحاكم سياسيا لتقفز ملاحظة تركيز النص على «صورة الفئات المتوسطة دون صورة فئات العمال والفلاحين فى مسار ثورة مصر» .

وما دمنا قد دخلنا فى إطار هذا اللون من «**الإستنطاق**» فلابد أن ندخل فى دائرة الحكم التقويمى الذى يستند – فى إشارته المرجعية – إلى فكر الناقد (**المستنطق**) نفسه . وهنا يتذبذب الأمر بين السلب والإيجاب ، ونواجه تعارضات وتناقضات لا تحل :

سنجد – على مستوى السلب – من يقول : «نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة ، وليس المعبر عن القوى الإجتماعية الجديدة التى تكافح لكى تؤكد وجودها» . وإذن فنجيب محفوظ «يسجل مأساة طبقته ، ولكنه لا يرى أبعد منها» . (٣٨) وتواصلا مع نفس القول سنجد من يقول : إن نجيب محفوظ «يرى العالم رؤية ميكانيكية ، تثبّت العالم فى قوانين ثابتة وتزعم أنها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين» . والنتيجة أن نجيب محفوظ «يضرب فى السطح لا فى الجوهر» و«بدلا من رصد الحركة وتناقضها المضطرد لم يحاول وضع السؤال فى صيغته الصحيحة ، أو صيغته الممكنة ، فبدلا من كيف؟ يضع لماذا؟» . ولابد أن نجد فى شخصيات نجيب محفوظ – على هذا النحو – «بقايا الفكر البرجوازى الذى يتخيل الفكر بمعزل عن العلم ؛ والعلم بمعزل عن الفكر» ، «ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان ، ويتخيل الجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة» . (٣٩) وتقودنا كل هذه الأقوال السابقة إلى نظام فكرى ، يعد بمثابة السياق الذى تعرض عليه أعمال نجيب محفوظ . (= الوثيقة) وفى إطار هذا النظام تتحدد الإشارة المرجعية للحكم بالقيمة المنفية .

ولكن نفس النظام الفكرى يمكن أن ينتج منظورا معارضا ، فنواجه – بالتالى – إشارة مرجعية مضادة فى نفس النظام تؤدى إلى الحكم بالقيمة الموجبة . وعندئذ نسمع أقوالا عن «أكثر الكتاب فهما للطبقة الوسطى وأقدرهم تعبيرا عن مشاكلها وعرض دقائق حياتها ، بما أوتى من كشف لواقعها وتعميق لمتناقضاتها» . (٤٠) وعن الكاتب الذى «أدرك بوعى ذكى طبيعة الطبقة المتوسطة» ، بل «حقيقة الظروف الحضارية والتاريخية» و«طبيعة القوى الإجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية فى المجتمع المصرى» فساعدنا «على تقدير الظواهر الإجتماعية تقديراً سليما» . (٤١) واستمرارا لنفس القول سوف نواجه أوصافا ترتبط بـ«**تقدمية الفكر المثالى**» وتدلل على الفكر «**الراديكالى**» و«**الإنسانى**» وكلها على مستوى الإيجاب ، فنجد – فى النهاية – من ينظر إلى نفس الوثيقة التى انتفت عنها القيمة – على مستوى السلب – فيؤكدها على مستوى الإيجاب ، ويجزم بأن أعمال نجيب محفوظ تنطوى «على مدلول تقدمى كبير فى مجتمع شرقى أخذت الاتكالية فيه أبعادا لا معقولة» . أو يؤكد أن فى نصوص نجيب محفوظ «مقدمات المذهب الإنسانى الذى لا يستطيع أحد أن يمارى فى دوره الديمقراطى التقدمى فى مجتمع شرقى غيبى ، لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية» . (٤٢) ولكن حتى على هذا المستوى الإيجابى يمكن أن نلمح تعارضا ، فنجد من يحدثنا عن نجيب محفوظ «الكاتب الاشتراكى المادى» ، بل لن يتردد ناقد فى أن يقول لنجيب محفوظ – على صفحات المجلات – «إن مسارك السياسى كان من الوفد إلى الماركسية» . (٤٣)

وسرعان ما يقودنا هذا التعارض الأخير إلى تناقض آخر ، إذ أن المحتوى الفكرى لنصوص نجيب محفوظ يمكن أن ننظر إليه من نظام مغاير تماما . وعلى مستوى الإيجاب سنجد سيد قطب يمتدح نجيب محفوظ للمغزى الدينى – الخلقى الذى تقدمه «خان الخليلى» فتصبح القصة دالة على فكر يؤمن بسخرية القدر» .. القدر الساخر من وراء الجميع» ، ذلك القدر الذى «لا يبدو عليه حتى مظهر الجد فى سخريته المريرة» ، لأنك «تقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى ، قصة الإنسانية الضعيفة فى قبضة القدر الجبار» . (٤٤) وما فعله سيد قطب – فى هذا السياق – هو أنه اقتنص «**عرضا**» من «**أعراض**» رواية واحدة ، واستنطقها قيمة خلقية هى نفس القيمة التى جعلته يقول عن «**كفاح طيبة**» : «لو كان لى من الأمر شئ لجعلت هذه القصة فى يد كل فتى وكل فتاة ، ولطبعتها ووزعتها فى كل بيت بالمجان» . (٤٥) وستدفع هذه القيمة سيد قطب إلى أن يؤكد «أن الناقد فى الشرق العربى لا ينهض لتصحيح مقاييس الفن وحدها ، ولكنه ينهض لتصحيح **معايير الأخلاق**» ، (٤٦) بل ستدفعه نفس القيمة إلى أن يحيى نجيب محفوظ لأنه – فى «**القاهرة الجديدة**» – يميل «لأن ينتصر للمبادئ على كل حال ، وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقى والإجتماعى ، والقذارة والانحلال» . (٤٧)

وإذا تركنا مستوى الإيجاب – فى هذا النظام الأخلاقى – إلى مستوى السلب فسوف نجد من يأخذ على نجيب محفوظ قصفه الدائم

برقاب شخصياته ، وتعريضهم ـ دوما ـ للعنة الحياة ، مما يكاد يقضى على الحس المتفائل بالنجاة أو الأمل ، وكأن بين نجيب محفوظ وشخصياته عداء عجيبا «لا أدرى مبعثه فى نفسه . إنه يعاملهم بقسوة حتى إن بوارق الهناءة التى تلوح أحيانا فى قصصه لا تستطع أبداً أن تبدد ما يكتنف جوها من صرامة وقتام . وإن أحق ما توصف به قصص نجيب محفوظ أنها قصص قاتمة» .[٤٨]

وسوف يتكرر هذا النظام الأخلاق ـ مرة أخرى ـ على مستوى الإيجاب بعد سنوات طوال ، وسنعود لنستمع إلى أقوال هى استمرار للعناصر التكوينية الكامنة عند سيد قطب ، ولكن ـ هذه المرة ـ بعد عمق واتساع ، فى كتاب **محمد حسن عبد الله** عن «**الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ**» ، وذلك فى محاولة تهدف إلى «إعادة البناء الفكرى لمنطلقات الكاتب الخاصة ، باعتباره ينظر إلى الانتساب إلى الله على أنه الحل الممكن والمقدور للإنسان فى التغلب على طلاسم لم يجد لها حلا» .[٤٩] ويمثل هذه المحاولة يعود نجيب محفوظ إلى حظيرة الإسلام بعد أن كاد يخرج منها ، وتظل «**المشكلة الأخلاقية**» شاخصة ، وسيوضع البحث عن «**اللامتناهى**» فى مقابل «**المتناهى**» ، و«**المنتهى**» فى مقابل «**المنتمى**» .

ويتوجه «**الاستنطاق**» ـ فى المحاولة ـ إلى البحث عن «**الشخصية الدينية واللمسة الروحية**» . (ص ١٩) وعندئذ سيخبرنا «الاستنطاق» أن الأصل القرآنى ـ مثلا ـ «أقوى تأثيراً وأشد ارفاداً» لرواية «**عبث الأقدار**» من «الأصل الإغريق الأسطورى» . (ص ٣٥) وسوف تعطينا «**كفاح طيبة**» «الكثير من الملامح عن الحياة الدينية» (ص ٥٥) وسنتوقف أمام «رضوان الحسينى» «الختام العميق» لزقاق المدق ، ذلك الذى يمثل «الالتزام العقيدى من القادرين نحو المعوزين ، ومن الأسوياء تجاه الشاذين ، ومن المهتدين لنفع الضالين» . (ص ١١٢) وستعلو قامة «عبد المنعم شوكت» على «أحمد شوكت» ، «فهو المخصب والآخر عقيم» . (ص ١٨٤) .

ولا عجب ـ والأمر كذلك ـ أن يصبح «عبد الوهاب إسماعيل» ـ فى «المرايا» ـ هو «سيد قطب» . ولكن لن يمر الأمر دون محاكمة جديدة ، فلقد كان باستطاعة نجيب محفوظ أن يغنى هذه الشخصية «وأن ينظر إليها نظرة إنسانية ، حتى وإن كان يرفض التعصب ؛ لأنه بهذا المسلك قد تعصب ضدها» . (ص ١٣١) أما عندما صفاقلب نجيب محفوظ .وصغر الكون أمام عينيه «تغلبت النزعة الروحية حقا ، وحلّق نجيب محفوظ شاعراً مأساويا يرثى المصير الإنسانى ، ويسخر من مكابرة الإنسان وهو المؤقت الزائل» . (ص ١٩٢.) وتلك عبارات لا تختلف كثيراً عن عبارات سيد قطب عن القدر فى «خان الخليلى» ، مما يؤكد أننا ندور حول نفس العناصر التكوينية لنظام واحد .

وبغض النظر عن التضاد الأيديولوجى الظاهر بين البحث عن «**قضايا البرجوازية الصغيرة**» والبحث عن «**القيم الروحية**» فإن كلا البحثين وجهان لعملية واحدة هى «**الاستنطاق**» . وبقدر ما تدمر هذه العملية الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ فإنها تعرضها للتشويه ، وتفقدها أخص ما فيها ، وهو طبيعتها الأدبية . يضاف إلى ذلك أنها تساهم ، بطرائق متنوعة ، فى تأسيس مفهوم سالب للأدب ـ فى مجمله ـ باعتباره «**محاكاة**» ، وذلك بتعزيز الفرضية الضمنية التى تجعل الأدب يحاكى قيما أخلاقية مرة ، ومقولات أو أحداثا إجتماعية فى مرة أخرى . ولن يفترق من يحدثنا عن «**القيم الروحية**» ـ نقديا ـ عمن يحدثنا عن «**القضايا الإجتماعية للبرجوازية الصغيرة**» . بل إن كليهما لن يفترق كثيراً عن طه حسين عندما يتحدث عن «زقاق المدق» باعتبارها «**سفراً ضخما**» خطير القيمة «لأنه **بحث اجتماعى متقن** كأحسن ما يبحث أصحاب الإجتماع عن بعض البيئات ، يصورونها تصويراً دقيقا ، ويستقصون أمورها من جميع نواحيها» .[٥٠]

وإذا تركنا «**استنطاق**» القيم الروحية وقضايا البرجوازية والبحث الاجتماعى المتقن إلى نتيجة أخيرة مترتبة عليه وجدنا أن **النص الوثيقة يتحول مع** كل استنطاق ، كما تتحول كائنات **أوفيد** ، فيصبح صاحب النص ـ نجيب محفوظ ـ «**مثاليا**» و «**ماديا**» مرة و«**رجعيا**» مرة أخرى ، ثم تتحول المثالية إلى «**مذهب إنسانى**» و «**اشتراكية صوفية**» من ناحية ، ثم تتحول المادية إلى «**اشتراكية علمية**» و «**ماركسية**» من ناحية ثانية . وتتجلى التقدمية ـ بعد ذلك ـ فى الكشف عن تناقضات طبقة ، وتظهر الرجعية قرينة نفس السبب . ولا شىء بعد ذلك ـ أو فى أثناء ذلك ـ سوى فوضى الإسقاط .



— ٨ —

وأحسب ـ لذلك كله ـ أن هذا الاستنطاق الفكرى يمثل عنصراً تكوينيا فى الأنظمة الخارجية التى يتحرك فى دائرتها نقاد نجيب محفوظ . إن عموميته لافتة ، وهو يفرض نفسه ـ فى أشكال مراوغة ـ على أشد النقاد تباعداً عن هذا الاستنطاق ، مما يجعله ـ كعنصر تكوينى ـ « دالا » يبحث عن « مدلول » داخل أنظمة ، فيفضى ـ بدوره ـ إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة ، فى دائرة تتصل بسوسيولوجيا النقد . وقد يفضى بنا هذا العنصر إلى أبنية للوعى تصطرع فيها تكوينات تراثية يتعارض فيها « أهل الظاهر » مع « أهل الباطن » ، حول « القصد » من وراء النص ، وحول « واحدية » هذا القصد وليس تعدده . وقد يفضى بنا هذا الاستنطاق إلى تكوينات أخرى فى نفس أبنية الوعى تصطرع فيها « أشكال للاعتقاد » تتوسل بالتأويل لسد الهوة بين أنظمتها ونظام النص ، سعيا إلى تطابق يضفى « شرعية » متعددة الأبعاد . وبقدر ماتعود بنا هذه التكوينات إلى أعمق أعماق التراث فإنها تصلنا بأشكال « الانتماء » المعاصرة .

وبقدر ما يلفتنا هذا العنصر التكوينى إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن ينفصل عن صراع « أنظمة اعتقاد » تقع خارجه ، فإنه يلفتنا إلى معضلة لا تزال تربك ناقد نجيب محفوظ ، فى محاولته إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء . ولكن لهذا كله حديث آخر ، لابد أن يبدأ بتحليل « أنماط القراءة » ، تلك الأنماط التى لم نقم بتحليلها ـ كاملة ـ بعد . وعندئذ يتكشَّف الجانب الآخر الموجب من الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات فى نقد نجيب محفوظ ، وأعنى ذلك الجانب الذى ينطوى على التعقد والغنى والتنوع .

● هوامش

(١) لويس عوض ، دراسات فى النقد والأدب ، الأنجلو ، القاهرة ، ص ٣٤٥ - ٣٤٦

(٢) على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٥٤

(٣) تبدأ أولى التجليات اللافتة لعنصر « **البرجوازية الصغيرة** » فى نقد نجيب محفوظ ـ عام ١٩٥٤ ـ ما بين مجلة « **الرسالة الجديدة** » وجريدة « **المصرى** » ـ مع عبد العظيم أنيس (فيما بعد « **فى الثقافة المصرية** » ـ ١٩٥٥) ومحمد مندور (فيما بعد « **قضايا جديدة فى أدبنا الحديث** » ـ ١٩٥٨) ليصبح هذا العنصر ـ بعد سنوات ـ الأساس الكامل لأعمال كاملة (مثل غالى شكرى « **المنتمى** » ١٩٦٤)

(٤) صبرى حافظ ، الاتجاة الروائى الجديد عند نجيب محفوظ ، الآداب ، نوفمبر ١٩٦٣ ، ص ١٩

(٥) نجيب محفوظ ، قلب الليل ، مكتبة مصر ـ القاهرة ، ص ١٣١

(٦) لويس عوض ، المرجع السابق ، ص ٣٤٦

(٧) محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٧٣

(٨) كشف كمال يوسف ـ ولا أدرى من هو ، ولعله من الأسماء الرمزية ـ عن بعض جوانب تأثر عبد العظيم أنيس بروجيه جارودى فى مقال بالغ الأهمية بعنوان « **نقادنا الواقعيون غير واقعيين** » (الرسالة الجديدة ٢٧ يونيو ١٩٥٦ ، ص ١٤ ، ١٧) أما **كريستوفر كودويل** فتأثيره مهم ـ بكتبه الثلاثه عن « **الوهم والواقع** » و « **دراسات فى ثقافة متية** » و « **مزيد من الدراسات فى ثقافة متية** » (بالإنجليزية) فى الكتابات الواقعية العربية الباكرة ، ولعلى لا أبالغ لو قلت إن بصماته واضحة فى كتاب لويس عوض « **فى الأدب الإنجليزى** » (١٩٥٠)

(٩) من الأمانة أن أشير إلى إفادتى من البيبلوجرافيا القيمة التى نشرها الزميل أحمد ابراهيم الهوارى عن « مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر » ـ دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩

(١٠) أنظر ـ

R. Palmer, **Hermeneutics,** Northwestern Univ. Press, 1969, p. 43.

(١١) يمكن القول إن مصطلح ما بعد النقد مصطلح مستعار من « **المنطق الرمزى** » عبر « **علم اللغة** » . ذلك لأن « **مابعد النقد** » هو عملية مراجعة تشبه ـ فى جذرها ـ العملية التى تراجع بها نفسها اللغة باستخدام كلماتها ، أو العملية التى تجعلنا نتحدث باللغة العربية ـ مثلا ـ عن اللغة العربية ذاتها . وذلك هو مفهوم « **ما بعد اللغة** » الذى يقول عنه ياكوبسن مايلى : « إن جانبا من اسهام المنطق الرمزى فى علم اللغة مرتبط بتأكيد التمايز بين لغة الموضوع Object Language وما بعد اللغة Metalanguage . وكما يذهب كارناب فإننا نحتاج إلى ما بعد اللغة كى نتحدث عن لغة أى موضوع . إن نفس الحصيلة اللغوية يمكن أن تستخدم فى هذين المستويين من اللغة . ولهذا يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (كما بعد لغة) عن الإنجليزية (كلغة موضوع) فنفسر الكلمات والجمل الإنجليزية بواسطة مفردات اللغة الإنجليزية ، فى دورة حول المعنى وإعادة لصياغته . ومن الواضح أن هذه العمليات التى يسميها المناطقة بالعمليات المابعد لغوية ليست من خلقهم ، فلقد أثبتوا أنها لا تقتصر على مجال العلم فحسب ، بل تمتد لتصبح جانبا متكاملا من أنشطتنا اللغوية المعتادة . إذ غالبا ما يقوم المشتركون فى الحوار بمراجعة بعضهم البعض للتأكد من أنهم يستخدمون نفس الشفرة اللغوية . »

(أنظر

P. Jakobson, and M. halle, **Fundamentals of Language,** The Hague, Mouton 1975, p. 81.

و ما بعد النقد » ـ من الزاوية الأخيرة التى يطرحها ياكوبسن ـ وثيق الصلة بمفهوم « ما بعد اللغة » ، فكلاهما عملية إعادة لمعنى باستخدام نفس الحصيلة ـ اللغوية (فى حالة اللغة) والنقدية (فى حالة النقد) . وكلاهما « قول » يراجع « قولا » للتأكد من صحة عمل الجهاز اللغوى أو النقدى ، وللتأكد من سلامة توصيل الموضوع فى كلا القولين .

وإذا أضفنا إلى هذا كله محاولة بعض الهرمنيوطيقيين المعاصرين تأسيس الهرمنيوطيقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة (أنظر مثلا الفصل الأول

P. Ricoeur, **The Conflict of Interpretations; Essays in Hermeneutics,** Edited by Don Ihde , Northwestern Univ. Press 1974.

أدركنا أن « ما بعد النقد » يلتقى مع الهرمنيوطيقا على أساس من

استعارة النموذج اللغوى الذى يتخلل كليهما على السواء .

(١٢) إدوار الخراط ، عالم نجيب محفوظ ، مجلة المجلة ، يناير ١٩٦٣ ، ص ٢٧

(١٣) محمود أمين العالم ، تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ ص ٦٤

(١٤) يبدأ التاريخ الاصطلاحى للنمط Type ـ فى النقد «الواقعى» ـ مع ماكتبه إنجلز إلى مارجريت هاركنيس ـ فى ١٨٨٨ ـ قائلا : «إن الواقعية ـ فيما أرى ـ تتضمن إلى جانب صدق التفاصيل صدق تقديم شخصية نمطية Typical Character فى ظروف نمطية typical circumstances . انظر :

Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism** Univ. of California Press 1976, p. 46.

ويمّر المصطلح بنقاد الواقعية حتى يصل إلى ذروة اكتماله ـ كمفهوم تأسيسى ـ فى كتابات جورج لوكاش ، ويظل كذلك حتى يهتز اهتزازا واضحا مع هجوم برخت ـ بدعم من وولتر بنيامين ـ (مدرسة فرانكفورت) على لوكاش .

(١٥) ال Archetype ـ أو «**النموذج الأول**» و «**المثال**» ـ كما يترجمه مجدى وهبة (معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ، ص ٢٩) يرجع القهقرى إلى مدرسة كمبردج للأنثروبولوجيا المقارنة والمدرسة السيكولوجية التى تزعمها س . ج . يونج الذى يحدد المصطلح قائلا : «إن الصورة الأولية ، أو النموذج الأول Archetype ، هى هيئة ... أو عملية ، تتكرر فى التاريخ عندما يتجلى الوهم تجليات حرة . ولذلك فهى هيئة أسطورية . وإذا أخضعنا أمثال هذه النماذج الأول إلى الفحص الدقيق اكتشفنا فيها نتائج صاغتها تجارب نمطية typical لا تعد لأسلافنا . إنها البقية الروحية لتجارب لا تحصى من نفس «النمط» . وواضح أن «النماذج الأول» التى يتحدث عنها يونج ليست من صنع الفرد بل من صنع الأسلاف ، وأنها تورث باعتبارها عناصر محددة سلفا لتجربة الفرد . راجع :

M. Bodkin **Archetypal Patterns in Poetry**, Oxford Univ. Press, London 1968, p. 8.

وبقدر ما يصل هذا النقد بين «**الرمز**» و «**النموذج** الأول» فإنه يميز بين «**الرمز**» و «**التمثيل**» ، ويصل «**الرمز**» بالأسطورة من حيث أن الرمز يندمج فى «**النموذج الأول**» ليعبر عن صور غريزية كونية مختلفة ، أو عن أنساق من السلوك الإنسانى تكشف حالات اعتقاد بدائى . ولمراجعة نماذج متنوعة لتطبيق هذا النقد ، راجع :

J. B. Vickery (ed.) **Myth and Literature,** Univ. of Nebraska Press 1966.

وماترجمه جبرا ابراهيم جبرا بعنوان «الأسطورة والرمز» ، بغداد ١٩٧٣ .

(١٦) إبراهيم فتحى ، العالم الروائى عند نجيب محفوظ ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٦ .

(١٧) محمود أمين العالم ، المرجع السابق ، ص ٦

(١٨) عبد المحسن بدر ، نجيب محفوظ : الرؤية والأداة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٩

(١٩) رجاء النقاش ، أدباء معاصرون ، كتاب الهلال ، فبراير ١٩٧١ ، ص ١٨٣ وما بعدها .

(٢٠) يحيى حقى ، عطر الأحباب ، مطابع الأهرام ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٨٤ ـ ٨٥

(٢١) راجع :

S. Ulmann «**style and personality**», in G. A. Love & M. Payne (ed.) Contemporary Essays on style, Scott, Foresman and company, p. 161.

ويشير أولمان فى مقاله إلى التعارض الرمزى الذى يصنعه باشلار وبرونو . عندما يقارن الأول بين «الصور الحية» و «الصور الجامدة» . ويقارن الثانى بين «النمط الكيميائى» و «النمط الملهم» من الشعراء . أو إلى ما يُعقّد به بعض النقاد التصنيف . فيميّز بين أكثر من نمط من الأساليب ، كما فعل **هنرى موريه** فى كتابه «**سيكولوجية الأساليب**» (١٩٥٩) .

(٢٢) لويس عوض ، المرجع السابق ، ص ٣٦١

(٢٣) محمود الربيعى ، قراءة الرواية : نماذج من نجيب محفوظ . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٥ ـ ١٦ .

(٢٤) انظر على التوالى :

ـ نبيل راغب ، قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ ، دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٧ وما بعدها .

ـ عبد المحسن بدر ، المرجع السابق ، ص ١٥١ وما بعدها

ـ محمود أمين العالم ، المرجع السابق ، ص ٢٥ وما بعدها

ـ على شلق ، نجيب محفوظ فى مجهوله المعلوم ، دار المسيرة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٤٦

ـ سليمان الشطى ، الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ ، المطبعة العصرية ، الكويت ١٩٧٦ ، ص ٢٩ وما بعدها

(٢٥) فاطمة موسى ، فى الرواية العربية المعاصرة ، الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢٧ .

(٢٦) يحيى حقى ، المرجع السابق ، ص ١٠٦ .

(٢٧) عبد المحسن بدر ، المرجع السابق ، ص ٤٥١ .

(٢٨) المرجع السابق ، ص ٧٢ .

(٢٩) قارن ب

Edward W. Said, «**The Text, the World, The Critic,** in Josué V. Harari (ed.) Textual Strategies, Cornell Univ. Press, 1979, p. 163.

(٣٠) رشاد رشدى ، ما (**هو** ؟) الأدب . مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ٢٧ .

(٣١) محمود الربيعى ، المرجع السابق ، ص ٩ .

(٣٢) راجع ـ على سبيل المثال ـ

M. Krieger, The New Apologists for Poetry, Greenwood Press, 1977, pp. 48-51.

(٣٣) رشاد رشدى ، مقالات فى النقد الأدبى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ١٦٦ .

(٣٤) المرجع السابق ، ص ١٦١ .

(٣٥) ما (هو؟) الأدب ، ص ٦٧ .

(٣٦) راجع :

Paul Ricoeur, Interpretation Theory; Discourse and the Surplus of Meaning, The texas Christian Univ. Press, 1976, pp. 36-37.

(٣٧) راجع على التوالى :

ـ إبراهيم عامر ، نجيب محفوظ سياسيا من ثورة ١٩١٩ إلى يونيو ١٩٦٧ ، الهلال ، فبراير ١٩٧٠ ، ص ٢٦ ، ٣٧ .

ـ فؤاد دوارة ، الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ ، المرجع السابق ، ص ١٠٠ ـ ١٠٩

ـ جلال السيد ، تاريخناالقومى فى ثلاثية نجيب محفوظ ، الكاتب ، يناير ١٩٦٣ .

ص ٧٠ ، ٧٩
ـ غنيمى هلال ، أزمة الوعى السياسى فى قصة السمان والخريف ، المرجع السابق ، ص ٢٤ ، ٣١
ـ كمال النجمى ، مع الغناء والمغنين فى أدب نجيب محفوظ ، الهلال ، المرجع السابق ، ص ١٢٨ ، ١٣٥

(٣٨) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، فى الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ١٩٥٥ ، ص ١٥٤ ، ١٦٦

(٣٩) أحمد عباس صالح ، قراءة جديدة لنجيب محفوظ ، الكاتب فبراير ١٩٦٦ ، ص ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ .

(٤٠) عبد المنعم صبحى ، الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ ، الكاتب يناير ١٩٦٣ ، ص ٦٤

(٤١) صبرى حافظ ، المرجع السابق ، ص ١٩ ، ٢١

(٤٢) جورج طرابيشى ، الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٦٦ ، ١٣٠

(٤٣) رجاء النقاش ، بين الوفدية والماركسية ، الهلال فبراير ١٩٧٠ ، ص ٤٠

(٤٤) سيد قطب ، كتب وشخصيات ، مطبعة الرسالة ١٩٤٦ ، ص ١٧٦ وانظر بمجلة الرسالة ، ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ١٣٦٦

(٤٥) سيد قطب ، كفاح طيبة لنجيب محفوظ ، الرسالة ٢ أكتوبر ١٩٤٤ ، ص ٨٩٢

(٤٦) ، خواطر متساوقة ، الرسالة ٢٧ نوفبر ١٩٤٤ ، ص ١٠٤٤

(٤٧) ، القاهرة الجديدة ، الرسالة ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ١٤٤١

(٤٨) محمد فهمى ، زقاق المدق ، المقتطف ، ديسمبر ١٩٤٧

(٤٩) محمد حسن عبد الله ، الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ١٩٧٧ ، ص ٤٥٠

(٥٠) طه حسين ، نقد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٦ ، ص ١١٨ .

التناول الظاهرى للأدب

نظريته ومناهجه

تأليف : روبرت ماجليولا
ترجمة : عبد الفتاح الديدى

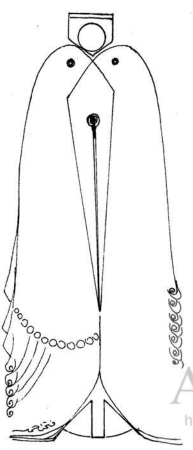
تقديم :

ميزة هذا البحث أنه يعرفنا بحقيقة الوضع الأدبى للنقد فى العالم كما يعرفنا بتفصيلات الموقف النقدى الظاهرى بخاصة ، ويشعرنا فوق هذا بفداحة الأمر . والسؤال الذى يخطر على بالنا هو : هل يمكن أن نخاطب قارئنا على هذا النحو ؛ وإذا كان الوضع كما هو واضح فى البحث يتطلب معرفة فلسفية معمقة فهل نال المشتغلون بالنقد الدراسة الفلسفية اللازمة للخوض فى مثل هذه الموضوعات ؟

وقد مرت جامعتنا المصرية بتجربة من هذا القبيل عندما شرع أمين الخولى يدرس البلاغة فى الثلاثينيات متأثرا بالأفكار الفلسفية والجمالية والدلالية لبندتوكروتشه وغيره من مفكرى إيطاليا عندما قام بالدراسة هنالك . وظل أمين الخولى غريبا بآرائه وأفكاره التى لم تلق الصدى المطلوب ، وظل كتابه فن القول شيئا غير مألوف لدى الدارسين المصريين .

واليوم يتسابق العالم سباقا معرفيا رهيبا . ويطل علينا هذا البحث الحالى بعبارات وفقرات بالألمانية والفرنسية إلى جانب لغة البحث وهى الانجليزية . وكذلك وردت فيه إحدى العبارات باللاتينية . أيضا فإنه يشير إلى مؤلفين فرنسيين وأمريكيين وانجليز وألمان ، ويوضح نظريات متصلة أوثق اتصال بالمذاهب المعاصرة فى النقد والأدب والفلسفة . وينتقل المؤلف روبرت ماجليولا بحرية وحركية بين أرجاء الفكر ليدعم آراءه واستنتاجاته . ويتحدث ببساطة عن أسماء أقل ما يقال عن أى اسم منها أنه صاحب عشرات الكتب التى أحدثت فى العالم حركة يعرف قدرها من يعايش هذه النظريات المعروضة على صفحات تلك الكتب . ولكى نتابعه يجب أن نستحضر كل ذكرياتنا عن الفلسفة ونظريات الجمال والنقد والأعمال الروائية والشعرية التى شغلت أجهزة العلم والمعرفة فى كل بقاع العالم .

وكنت أتمنى أن أرفق النص ببعض الشروح ولكننى وجدت أنها قد تفسده . لذلك فضلت أن أشرح بعض أفكاره الهامة مقدما كمدخل إلى المصطلحات التى استخدمها الكاتب بجرأة لم نتعودها فى مجال الأدب . ومن ناحية الأسماء التى وردت هنا يمكن الرجوع إلى كتاب الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبى للدكتورة كوثر عبد السلام البحيرى وكتاب الواقعية للدكتور صلاح فضل وكتابى عن الأسس المعنوية للأدب ، والاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة .



وترد لفظة علم الوجود على لسان المؤلف كما ترد ألفاظ كثيرة مثل الظاهرية والمعرفة والوعى والذاتية والموضوعية والإحالة المتبادلة والماهية والفعل القصدى والترنسندنتالية والقطعية التوكيدية والمحايث والمشروع والاقتضاب الماهوى والمقولات والحدس والناسلية والمظهرية والأشياء الغارقة . والظاهرية تعنى باختصار الدراسة الوصفية لمجموعة من الظاهرات كما تبدى فى الزمان أو المكان بغض النظر عن القوانين الثابتة المجردة التى تتحكم فى تلك الظاهرات . ومن حيث المنهج تهدف الظاهرية إلى الاستحواذ خلال الوقائع التجريبية على الماهيات أى الدلالات الجوهرية للشئ . ويتم إدراكها هنا عن طريق الحدس ، وهو العيان أو البصيرة التى يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشئ ، والتى يصبح بواسطتها هذا الشئ بالذات دون غيره . والترنسندنتال هو ما يتألف من الصور والمبادئ ذات الطابع البديهى بعد استقلالها عن مؤديات التجربة والواقع . فالترنسندنتال هو ما يتجاوز التجربة ويعلو على الذهن العادى كأن العقل مفطور عليه .

والمحايث هو الموجود وجودا باطنيا . والمشروع هو الجسر الذى يعبر من فوقه الموجود فى حياته اليومية ليكون موجودا . فهو وسيلته لتحقيق الوجود . والمقولات هى التصورات الأساسية للعقل فى التحامه بالحياة فى تطورها وزمانها ومكانها وعددها وصفاتها . وفى معناها الصفة الأصلية التى يستعين بها العقل فى فصل الأشياء وتمييزها . ويقال إنها القوانين الأساسية المعرفية أو الصور العقلية . والظاهرية تعتمد على الفعل القصدى للوعى . وهى لا تتحدث إلا فى حدود الوعى بوصفه حصيلة المركبات المحسوسة . والفعل القصدى هو تخصيص شىء معين بانتباه الوعى . وعندما يقصد الوعى شيئا معينا يكون هذا الشئ موضوع قصد الوعى وانتباهه فتحدث إحالة قصدية متبادلة بين الوعى والشئ موضوع الوعى . والوعى هو أيضا الشعور وإن كنا نخص الشعور فى اللغة العادية بخصائص إضافية . والمظهرية شىء آخر سوى الظاهرية ، لأن المظهرية نسبة إلى المظهر فى حين أن الظاهرية نسبة إلى الظاهرة . والأشياء الغارقة هى الدرجات الانتقالية بين اليقظة والنوم عن طريق الغوص من تخيل إلى آخر حتى نصل إلى الحلم كأول خطوة نحو السبات . والناسلية هى التفسير عن طريق الناسلات أو الجينات الوراثية . والقطعية هى الدوجماطيقية أى القطع بصحة شىء اعتمادا على الظن لا على اليقين التجريبى . والاقتضاب هو رد الشئ إلى صوره الممكنة البسيطة ممثلة فى دلالاته الجوهرية .

والأمل كبير فى أن تفيد هذه الملاحظات هنا فى هذا البحث عند قراءته ، علما بأنه مكتوب على أرفع مستوى علمى .

التناول الظاهرى للأدب
نظريته ومناهجه

تقوم هذه الدراسة بالكشف عن مصادر النقد الأدبى الظاهرى وخصائصه[1] . وهى تهدف أيضا إلى تزويد القارئ بدراسة إجمالية تثير الاهتمام عند المتخصصين فى الأدب الأمريكى والأدب الإنجليزى ممن لم يألفوا هذا التناول الأوروبى[2] . وقد أحدث النقد الظاهرى فى أوروبا تأثيراً أوسع مدى من النقد الأدبى الوجودى الذى استعاره الأمريكيون فى نشاط ملحوظ . والتناول الظاهرى هو التفسير الذى اختاره **جان بيير ريشار وجان روسيه وجان استاروبينسكى واميل استيجر** . وقد أضاف ذلك كثيرا إلى أعمال **جورج بوليه** ، والمرحلة المتأخرة ممثلة فى **جاستون باشلار** ، والمرحلة المبكرة الممثلة فى **رولان بارت** . والتناول الذى يمكنه أن يزهو بمثل هذا التأثير على العالم الخارجى يستطيع أن يعود على الأقل ببعض الفائدة بالنسبة إلى الآداب الأنجلو أميريكية أيضا . أما بالنسبة إلى المشتغلين بالأدب المقارن وغيرهم ممن تمرسوا بالظاهرية من قبل فهذه الدراسة تختص بمهمة أخرى . وعلى أرض القارة الأوروبية ذاتها يصعب على المرء أن يستقر على عبارة تقريرية معقولة وموجزة عن نظرية الأدب الظاهرى ومنهجه فى ألفاظ تحسب حساب التيار بأكمله . وبقدر ما يبدو ذلك ممكنا فى نظرنا فسيكون ذلك هدفا ثانيا لنا فى دراستنا .

ويعتمد علم الوجود الخاص بالعمل الأدبى كما يفهمه الظاهريون على بعض مبادئ نظرية المعرفة الأساسية فى المذهب الظاهرى . وتبدو هذه المعرفة أولا بشكل مكتمل النمو فى فلسفة **إدموند هوسرل** (١٨٥٩ – ١٩٣٨) . وقد ذهب **هوسرل** فى كتاباته المبكرة فى القرن العشرين إلى أن نظرية المعرفة المعاصرة تواجه طريقا مسدودا . وهو يبرر ذلك بقوله إنه منذ **ديكارت** حدث انقسام مزيف بين الفكر والعالم ، ونشأ مثل هذا الانقسام عن النظر إلى الوعى كما لو كان مقفلا (مثال ذلك عندما يكون الفكر عارفا نفسه ولا يعرف العالم الخارجى) . وقد نظروا إلى الوعى نظرة خاطئة بوصفه « ملكة للوعى » بدلا من « فعل الوعى »[3] ويرى

المثالى هذه الذاتية (وأولويتها وتلقائيتها ونشاطها) عندما يؤكدها كما لو أنها كانت تسقط الموضوعية إسقاطا حيويا أو كما لو كانت الموضوعية إسقاطات ذاتية. وتنتهى الحقيقة فى هذه الحالة إلى أن تصبح قاعدة الحركة المثالية هى «استبعاد العالم كلية كمصدر للمعرفة»[٤] ويؤكد التجريبى من ناحية أخرى سلبية الوعى. والشخص العارف يراه التجريبى على أنه «صورة منعكسة، وصورة مطبوعة، تقوم الحقيقة الفيزيائية بطبعها على الذات العارفة» والتجريبى يضع مصادرة مؤداها «أن هذه الصورة مثل المحاكاة أو الحقيقة فى ذاتها المزدوجة تؤلف الشئ المناسب المباشر للمعرفة.»[٥]. وعلى الرغم من أن كلا المثالى والتجريبى يتخذان أبواقا متعارضة فى معضلة الذات والموضوع فهما يوافقان على أنه لا يوجد جسر بين الفكر والعالم.

ويرفض **هوسرل** فى مراحله المبكرة كلا هاتين النظريتين المعرفيتين، لأنهما تفشلان فى فهم الوعى بوصفه «فعلا قصديا موحدا» (كما سيتضح فيما بعد من أجل الفهم الدقيق لما يعنيه الظاهرى بلفظة «إحالة قصدية متبادلة» إن معانى لفظة القصد الانجليزية قد اختفت من الذاكرة تماما). والوعى عند **هوسرل** ليس عارفا ديكارتيا للمعرفة، ولكنه تعامل حقيقى مع العالم الخارجى. فالوعى فعل، حيث تكون الذات قاصدة، ويكون الشئ مقصودا، ويكون كلاهما متضمنا بالتبادل (وحيث تكون الذات حقيقية ويكون الشيئ حقيقيا أى صادرا حقا من الخارج)[٦]. وتعتقد الظاهرية عند **هوسرل** أنها بذلك يمكنها أن تبلغ الحقيقة خلال التعرف على الماهيات المتكشفة فى الوعى. أما بعد هوسرل فنظرية المعرفة الظاهرية تمر بتغييرات ذات دلالة فى **أيدى مارتن هيدجر وجان بول سارتر**. وإذا كان **هوسرل** قد وضع مسألة الوجود بين أقواس حتى يمكنه أن يعزل بطريقة أفضل جوهر الفعل القاصد، فإن **هيدجر** ـ بعد أن حول تعريف **هوسرل** للوعى إلى تعريف راديكالى جذرى ـ أعلن أنه ينبغى الإمساك بالوعى لا كحالة ساكنة ـ بل كعمل ديناميكى وكحقيقة، كما هو شأن الوجود. وفضلا عن ذلك يضيف **هيدجر** من خلال تأكيده للهم والحالات المزاجية ـ يضيف الوعى الذهنى بوصفه أكثر راديكالية وجذرية من الوعى الانفعالى. ويصمم **هيدجر** أيضا مجال الوعى وفقا لأنساق المعنى المختلفة، مثل هم، أو الغير المعممة، ومثل عالم الأشياء الفيزيائية وعالم الأشياء الفيزيائية المرئية عندما يجرى استعمالها. ويأتى ذلك كله فى الوقت المناسب ليؤثر تأثيرا هاما على النقد الأدبى الظاهرى. وفى مقابل ذلك يطور **جان بول سارتر** الفعل القصدى كتجسيم للاختيار الأساسى للإنسان، فيرى فى كل فعل قصدى فردى تضمينا لطريقة الفرد الوحيدة لمواجهة الحياة. ويطلق على هذا الاختيار الفريد اسم المشروع الأساسى للشخص. ويرى سارتر فى نظريته عن الشعر أن اللفظة الشعرية شأنها شأن الشىء اللغوى الذى يحتوى على الانفعال. وبذلك يصبح الانفعال شيئا فى الشعر.

ولا ينبغى الخلط بين هذه الإضافات التى أتى بها هيدجر وسارتر فى نظرية المعرفة الظاهرية وبين تأملاتها الميتافيزيقية. فقد اعتقد هوسرل أن الميتافيزيقا فى عصره وفى عشرات السنين التالية محكوم عليها بالإخفاق. وذهب إلى أنه على الفلسفة أولا أن تصبح «علما ترانسندنتاليا أساسيا»؛ باختصار عليها أن تتحكم فى منهجيتها الخاصة. وبدلا من أن تكتشف الميتافيزيقا المعنى فى التجربة كما ينبغى لها أن تفعل، فرضت بدون وجه حق المعنى على التجربة. وأراد الظاهريون منذ هوسرل (وبخاصة أولئك الذين يكثرون الاستعارة من أقواله فى المرحلة المبكرة، أو المرحلة الأكثر جنوحا نحو الوصف) أن يروا مهمتهم على أنها مهمة وصفية (الهدف الظاهرى) أكثر مما هى مهمة الغرض الموصل (فى أعينهم، وهو التيار الميتافيزيقى الخاص بالاستدلال على الفاعل من أسلوب العمل). وعندما تناول هيدجر وسارتر بالتفصيل الأفكار الخاصة بعلم الوجود وعلم الأخلاق التى أطلق عليها اسم الوجودية أصبحا بذلك منغمسين إلى مدى بعيد فى الميتافيزيقا ولم يعودا ظاهريين. أما الناقد الأدبى الظاهرى فإنه ـ باتخاذه من أفكار هوسرل نقطة انطلاق ـ ظل شديد الصلابة على وجه الخصوص فيما يتعلق بحياده الميتافيزيقى. فهو يحاول أن يبقى محايدا ميتافيزيقيا، وأن يرتبط بالتجربة وحدها، وأن يوضح ما يوجد بالعمل الأدبى ذاته. ولذلك تتميز طريقته فى التناول عن النقد الأدبى الميتافيزيقى الذى يفسر الأدب فى ضوء الحدس أو الايديولوجية الخاصة بالناقد. وهو يصنف النقد الأدبى الوجودى الذى يصدر عن الوجودية عند هيدجر وعند سارتر بوصفه نقدا معتمدا على مبادئ قبلية، وبوصفه ميتافيزيقيا، وبالتالى غير ظاهرى[٧]. وينذرناجان بيير ريشار بقوله «يظل أكبر الخطر هنا فى ثقل الروح الذى يتجلى فى فرض بناء قطعى توكيدى بالقوة على العمل» (العالم الخيالى عند مالارميه ص ٣٧ ـ باريس ـ طبعة سوى ـ ١٩٦١).

والفيلسوف الثالث الكبير الذى يدخل إضافات على المعرفة الظاهرية هو **موريس ميرلو ـ بونتى**. وهو لا يعيد تأكيد تضمن الذات والموضوع تبادليا فقط، ولكنه يحمل نظرية هوسرل الأصلية عن الإحالة المتبادلة خطوة خطيرة إلى أمام، عندما ذهب إلى أن الذات والموضوع لا يقبلان الانفصال تحليليا. وكان أمله أن يتجاوز بواسطة مثل هذه الصياغة المعرفية الواحدية نقطة الخلاف حول الذات والموضوع مرة واحدة إلى الأبد. فكل وعى فى نظر **ميرلو ـ بونتى** هو علاقة موحدة من الذات والموضوع. وقد ذكر أنه يستقى الفكرة من المخطوطات غير المنشورة الخاصة **بهوسرل**، فتوسع أيضا فى تعريف الإحالة المتبادلة لكى يجعله يتضمن كل العالم التجريبى للفرد أو عالم المعاش. وفى مجال اللغويات بالذات، يؤثر **ميرلو ـ بونتى** على النقد الأدبى الظاهرى أكبر تأثير. وقد استخدم **ميرلو ـ بونتى** نظرية الإحالة لكى يتجاوز معضلة المثالية ـ الإمبيريقية (التجريبية) وهى نفس الطريقة التى استخدمها كذلك فى معالجته للغة[٨]. **فميرلو ـ بونتى** يرى اللغة كما لو كانت فعلا قصديا، رافضا بذلك من ناحية النظرية البنيوية الأمريكية (عند بلومفيلد)، التى ترى اللغة ذات كيان ذاتى ومستقلة عن المتحدث (فيكون معناها مولدا توليدا ذاتيا)، ورافضا من ناحية أخرى النظريتين (١) السلوكية. (٢) والمثالية اللتين تريان فى اللغة مجرد علامة لأنشطة المتحدث الذهنية (ترى السلوكية فى اللغة إشارة للدفعات العصبية لدى المتحدث، وترى فيها المثالية إشارة لفكر المتحدث؛ وفى كلتا الحالتين لا يكون للإشارة «**معنى**» ولكنها «**تشير إلى**» المعنى فى عمليات المتحدث الذهنية).

واللغة كفعل قصدى هى عند **ميرلو ــ بونتى** فعل إيمائى . فهى ليست علامة لأحد المعانى ولكنها تجسيد وحلول للمعنى . ويكون التجسيد أكثر كثافة وأكثر غنى فى اللغة الشعرية ؛ لأن العناصر التصورية وغير التصورية فيها (المعنى الانفعالى) تلعب أدوارا تعمل على تقريب أهميتها فى الحياة الشاملة للكائن الإنسانى (لأن اللغة التى تعبر بطريقة عينية بدلا من التصورية فقط يحتفظ لها ميرلو ــ بونتى باسم الكلام) . فنظرية الكلام بهذا تقحم التوازن بين اللغة عند فهمها كعلامة واللغة منظورا إليها ككيان قائم بذاته . وهى تجيب على الموقف الأول بقولها إن الألفاظ تجسيدات إيمائية للمعنى . وبذلك لا يستطيع الإنسان أن يهجر البناء اللغوى ويعثر على المعنى فى مكان آخر . وتجيب على الموقف الثانى بقولها إنه لما كان البناء اللغوى على وجه التحديد إيمائيا بوصفه تجسيدا المعنى ، ولما كان فعلا ، فمن اللازم تفسير البناء اللغوى بوصفه تعبير المتحدث . ولما كانت اللغة فعلا موحدا يربط الذات والموضوع (الموضوع هنا يمكن أن يكون إما ما يدور حوله الحديث أو يكون القارئ/المستمع) فلا يمكن أن تنعزل اللغة عن أصولها فى تعسف . وباختصار يركز **ميرلو ــ بونتى** انتباهه على المعنى المحايث أو الباطن فى البناء اللغوى ، ولكنه يفسر هذا المعنى المحايث أو الباطن فى ضوء طبيعته الحقيقية من حيث هو تعبير وتبعا لما يذهب إليه ميرلو ــ بونتى تتحد مختلف حالات الوعى لدى الشخص الإنسانى فى مشروع أساسى (المشروع لفظة يستعملها سارتر أيضا) والكلام على أحسن أحواله يمكن أن يتضمن ذلك الأسلوب المعاشى المفرد ، وأن يخلق التكامل بين مختلف مستويات المعنى (طبقات الدلالة) تبعا لذلك وأن يظهر فى أسلوبها الخاص الشامل الوحدة التجريبية للمتحدث .

وقد قام النقد الأدبى الظاهرى بمعاونة كل المصادر المتقدمة بتنمية علوم وجود جديدة تتعلق بالعمل الأدبى . ومن أبرز هذه الأعمال كتاب **رومان إنجاردين** عن العمل الفنى الأدبى (١٩٣١) وكتاب **ميكل دوفرين** عن ظاهرية التجربة الجمالية (١٩٥٣) . والظاهريون الذين يعملون فى حقل النظرية الأدبية مختلفون فيما بينهم بقدر الخلاف القائم بين جون **كرورانسوم وكلينث بروكس** فى النقد الأمريكى الحديث . ولكن كما يحتفظ كل من رانسوم وبروكس بعدد من المبادئ الوطيدة المشتركة ، وبالتالى يكون فى إمكانهما أن يمثلا جبهة مشتركة ضد النزعة الأرسطية الجديدة الممثلة عند **ر . س . كرين** ، فكذلك من الممكن أن يقال إن أصحاب النظريات الظاهرية المختلفين متفقون حول الأساسيات مع بعض التحفظات الهامة . ولذلك يمكننا الآن أن نشرع فى وصف البرنامج الذى يمثل معظم النظريات الظاهرية الأدبية ، وفى تقديم عرض للبرنامج المتعلق بعلم الوجود فى العمل الأدبى فى رأيهم .

ويقبل الظاهريون العاملون فى حقل النظرية الأدبية وصف الوعى الإنسانى الذى صادفناه من قبل فى عرضنا لنظرية المعرفة الظاهرية . والوعى الإنسانى بالنسبة إلى الناقد الظاهرى يمثل علاقة مكثفة بين النفس والعالم ، أو يمثل عالم المعاش أو شبكة من التجارب الشخصية . ويصبح مؤلف العمل الأدبى بذلك شخصا ينتقى خياله العناصر الخاصة بعالم معاشه ، ويحولها ويخلق منها بناء روائيا أو عالما روائيا . وينمى الكاتب المبدع عالمه الروائى ويجسده فى اللغة ومن خلالها . ولذلك فعند **رومان انجاردن** فى جمالياته يصبح العمل الأدبى بناء مؤلفاً من أربعة أطوار (أطوار متغايرة وغير قابلة للإنقاص ولكنها متحدة جماليا فى انسجام متعدد النغمات) يتألف مستواها الأول من الأصوات والعبارات ومسلسلات الجمل . وينشأ فض الأشياء فى الظروف الخاصة (الأحداث والتطورات إلخ .) من هذا المستوى ، فى حين تؤلف تلك الأشياء معا عالم الأشخاص والأشياء والأحداث التى تنتمى إلى عمل خاص كما لو كان عالمها[٩] .

وعلى ذلك فالعمل الأدبى عالم روائى مجسم فى اللغة ومن خلالها . وتحملنا المرحلة التالية للوصف الظاهرى على أى حال خطوة حاسمة أبعد من ذلك ، وتقرر على وجه التحديد أنه لما كانت اللغة إيمائية ومعبرة فإن العمل الأدبى ــ يحمل فى طياته الأثر المطبوع الفريد الخاص بوعى المؤلف شخصيا . ويعد الظاهرى الأثر المطبوع الفريد للمؤلف محايثا أو باطنا فى العمل الأدبى ، وأنه يكون هنالك فى متناول اليد من الناحية النقدية . والنقاد الظاهريون يوافقون باستثناء القليلين على أن النقد على طريقة كتابة السير والتراجم أو أى نسق نقدى يعالج «النفس» الخاصة بالمؤلف فى شكلها غير المجسد كجزء من العمل (بالرغم من أن الكشوف توجه نحو دراسة العمل) هو عمل غير صحيح . ولما كان النقاد الظاهريون يشتغلون فقط فى حدود البناء الأدبى (كما سوف نرى) فإنهم يعدون تناولهم من الداخل أو من الباطن مقياسا للمنهج الظاهرى منذ أيام هوسرل[١٠] . وعندما يشير الناقد الظاهرى إلى أنماط من الإحالة المتبادلة فى العمل الأدبى فإن الإحالة المتبادلة تعنى المواجهة الشاملة ولا تعنى مجرد عملية التصور . وهذه الأنماط من الإحالة المتبادلة يمكن بلوغها خلال التحليل الداخلى فقط وليس خلال بحث السيرة . وعلى ذلك فالتحذير الأمريكى «النقدى الجديد» ضد «المغالطة القصدية» لا محل له .

ويحترس **رومان انجاردين** دائما من الشغف بالسيرة الشخصية للمؤلف ، ويعترف بحضور ذاتية المؤلف على النحو التالى : ففى كتابه عن العمل الفنى الأدبى يرى انجاردين وجهات النظر والمنظورات التى تظهر فيها الأشياء المقدمة على أنها الطور الرابع من أطوار البناء الأدبى . ولما كان من غير الممكن تحديد أشياء العمل الأدبى بوصفها متضايفاته الموجودة الحقيقية فإن منظوراته التى يقدم العمل الأدبى أشياءه فيها يتم اختيارها قصدا من جانب الفنان . ولمنظورات المكان والزمان أهمية خاصة ؛ لأن المؤلف يختار من خلالها أشياءه وأحداثه الروائية التى يقدمها . وينتج من خلال ما ينتقيه أسلوب الشخوص والأحداث والأجواء[١١] . ويؤكد أيضا **ميكل دوفرين** فى كتابه «اللغة والفلسفة» حضور ذاتية المؤلف . ويتساءل : «**فعن أى شئ يتكلم (الشاعر) إذن ؟ . يتكلم عن العالم . ونحن نتعلم كيف نعرفه فى كلمات عن العالم الذى يتحدث عنه ، والذى يمثل نمطا واحدا ممكنا من بين الأنماط الأخرى**»[١٢] . وحتى التقبل العام للعمل الأدبى بوصفه تجسيدا للعلاقات الأساسية بين النفس والعالم ، يسمح بتأكيدات متنوعة . ويستطرد النقاد الظاهريون فى انتقاءاتهم الخاصة بكل منهم فيما بين التأكيدات . ولهذا يبرز **ميكل دوفرين** أهمية قطب «العالم» (ما يسميه هوسرل **النويم**) . فالدور الأول للعمل الأدبى فى نظر دوفرين يتمثل فى

الكشف عن وجود العالم أو الطبيعة الحقيقية . ويشير رومان انجاردين إلى الإحالة المتبادلة كذات فاعلة فى العلاقة بين العمل الأدبى والقارئ . ويرى انجاردين الأشياء فى العمل الأدبى كمعطيات بشكل «جزئى فقط فى المنظورات» . والقارئ هو الذى يعبر العينية إلى تلك التوضيحات خلال أفعال الوعى الفردية الخاصة به[١٣] .

وتتحدث المجموعة السائدة من بين النقاد الظاهريين بصراحة عن الأنماط المجربة الخاصة بالمؤلف بوصفها حاضرة بالفعل وذات فاعلية فى العمل الأدبى . وتركز هذه المجموعة خلال تحليل النمط المخصص للتجربة الكامن فى العمل على الدور الفريد الخاص «بنفس» المؤلف أثناء اندماجها واشتباكها بالعالم . ولما كانت الذاتية هى التى تشتمل على الجانب الإنسانى فإن هؤلاء النقاد يشعرون بأنه فى إمكانهم أن يعطوا الدراسة المتكافئة عن طريق الاعتماد فقط على التناولات المصممة تصميما خاصا من أجل تحليل الوعى . ولهذا فالمذهب الخاص بعلم النفس الظاهرى يوفر لهم رؤى منهجية كثيرة . وتتميز هذه المجموعة الظاهرية بعلامتين مميزتين : **الأولى الاعتراف بحضور المؤلف فى عمله خلال النمط المخصص للتجربة ، والثانية استخدام الاستعارات المنهجية من علم النفس الظاهرى** . وسوف نطلق على هذه المجموعة المسيطرة لقب جناح جان بيير ريشار للنقد الظاهرى . ونحن نضع عليها هذه البطاقة لتمييز نوع من النقد الظاهرى . فمعظم الممارسين لهذا النقد وصلوا إلى مكانتهم النقدية بشكل استقلالى وقبل **ريشار** نفسه بوقت طويل . ومن هذه الناحية أخذوا على عاتقهم مهمة الوصف الظاهرى للنمط المخصص للتجربة ، واعتمدوا على المصادر المنهجية لعلم النفس الظاهرى . وفى ذلك يمكن أن نضم النقاد الآتية أسماؤهم فضلا عن غيرهم إلى هذه المجموعة المسيطرة : **ميرلو - بونتى** (فى كل من نظريته ونقده الأدبى العملى) **وجان بول ريشار وجورج بوليه**[١٤] **وجان استاروبينسكى وجان روسيه واميل استيجر**[١٥] والمرحلة المتأخرة عند **جاستون باشلار** والمرحلة المبكرة عند **رولان بارت** . وفى الولايات المتحدة الأمريكية **هيليس ميلر وبول بروتكورب** . أما الظاهريون من أمثال **رومان انجاردن وميكل دوفرين** من ناحية أخرى فهم على التحديد بسبب السمتين الدامغتين اللتين ذكرناهما يرفضون التناول الذى يتبعه ريشار بحجة أنه «يجنح نحو علم النفس»[١٧] (وفى الولايات المتحدة الأمريكية يفعل رينيه ويلك نفس الشئ من حيث الرفض لتأثره بعض الشئ **برومان انجاردين**)[١٨] وهاهنا تختص هذه المقالة بتفسير التناول الظاهرى وفقا للنموذج الخاص بمجموعة ريشار (لأنهم مسئولون عن النقد الظاهرى العملى القائم حاليا) .

وبالنسبة إلى **ريشار** وزملائه تحتل الأنماط التجريبية مكانة رئيسية هامة بسبب وظيفتها الحاسمة . **فهى تؤلف جهازا من العوامل التى تظل جوهرية فى الإنتاج النهائى للخيال ، وهو العمل الأدبى** ، على نحو ما هى عليه فى عالم المعاش الخاص بالمؤلف . والأنماط التجريبية الكامنة فريدة لدى المؤلف ، وتعتبر الأسس الدعامية الخاصة بكل مشروعاته ، بما فى ذلك مشروعاته الخيالية . **فهى** تزود العمل بالوحدة الخاصة بأسلوب الحياة الشخصى . وتدلل **مجموعة ريشار على ذلك بأن الأنماط التجريبية** تقم الوسائل التى تجعل شيئا من وعى المؤلف وشعوره حاضرا فى عمله .

والأنماط متضمنة فى العمل الأدبى نفسه ، ويمكن اكتشافها عن طريق التفحص الظاهرى[١٩] . والأنماط التجريبية هى العلاقات الأساسية بين النفس والعالم ، التى تبرز أى وقائعية خاصة ، حقيقية أو خيالية فى تلك العلاقة[٢٠] . (وكما سوف نرى ليست كل علاقة تأخذ صورة النفس - العالم ، مما ينتمى إلى النمط النوعى موضع التساؤل ، بحاجة إلى وقائعية ذلك النموذج) . وعلى الرغم من أن الأنماط التجريبية يمكن - على أساس استمراريتها - اعتبارها «ثابتة» فالظاهريون يعترفون حقاً بإمكانية حدوث تغير فى تلك الأنماط . ويمكن أن تتغير أنماط هذه العلاقة النفس - العالم ، ولكن التغير الذى ينال شيئا أساسيا إلى هذا الحد يعادل أو يكون هو نفسه تغيرا أساسيا فى العمق بالنسبة إلى وعى الفرد . ومثل هذا التغير يعتبر - سواء كان نحو الأفضل أو نحو الأسوأ - نقطة تحول فى حياته .

وتلعب الأنماط التجريبية دورا حيويا هاما آخر فى الوعى الإنسانى وبالتالى فى العمل الأدبى . **فهى** تمثل السبب الحقيقى فى الوحدة داخل الشخص الإنسانى ، وداخل تأسيساته الروائية الخيالية ، وداخل التجسيدات اللغوية الخاصة بهذه التأسيسات ، أى بداخل البناء الأدبى[٢١] . والوحدة المعنية هنا هى وحدة عضوية ، وهى الوحدة أو الكل الماثل فى العلاقات بين الأجزاء بعضها وبعض . ولا حاجة بهذه العلاقات إلى أن تكون علاقة هوية أو تماثل ؛ إذ من الممكن أن تكون أيضا علاقة تقابل . وأكثر من ذلك - وهو ما له دلالة كبرى فى النقد الأدبى - تمثل هذه العلاقات العامل الذى يوحد بين كل الأعمال الأدبية الخاصة بمؤلف واحد توحيدا كليا مادامت الأنماط التجريبية الكامنة حاضرة حضورا كليا ومترابطة فيما بينها جدليا بطرق متحدة . ولما كانت الأنماط التجريبية الكامنة منبعا للحياة أو الوجود الخاص بالعمل الأدبى (أو الأعمال الكاملة) فإنه من صميم مهمة الناقد أن يقوم بعرضها وتقويمها جماليا (على الرغم - من أنها - بالتأكيد ليست مهمته الوحيدة) .

والآن وقد قمنا بوصف ما هو العمل الأدبى بشئ من التفصيل يمكننا أن ننتقل إلى أعقد قضية ، وهى كيف كان العمل الأدبى ما هو عليه ؟ .

لقد لاحظنا من قبل أن النقاد الظاهريين من نوع ريشار يبحثون بطريق مباشر أو غير مباشر فى علم النفس الظاهرى عن بعض الرؤى المنهجية . وتبدو استعارات هؤلاء النقاد ساذجة بما فيه الكفاية ، وغير قابلة لأن تحدث تقويضا فى تكامل النقد الأدبى الخالص فهم يقتبسون من علم النفس الظاهرى مخططا إجماليا للمقولات التى تغطى أو تحسب حساب كل مظاهر الوعى الممكنة . ويمثل المخطط الإجمالى نوعين أساسيين من المقولات : ما يسمى **(١) بأحوال الوعى . (٢) ومضامين الوعى** . ولا ينظر النقاد الظاهريون إلى هذه المقولات بوصفها حقيقية . ويتم استخدام المقولات فقط من أجل ضمان فحص الأنماط التجريبية كما هى مصاغة لفظيا فى العمل الأدبى فحصا نسقيا واسع الإدراك . ومن المسلم به أن المقولات مصطنعة ؛ فهى مجرد وسائل ملائمة لتخطيط المجال . وباختصار ليست هذه هى الصور الترنسندنتالية الخاصة بالفيلسوف المثالى . وهى ليست أيضا تضايفات قبلية ، تؤخذ من الناحية الموضوعية

بوصفها حقيقية فيما يتعلق بأنواع معينة من المضمون والقيم المتجاوبة (ومن ثم تختلف أيضا عن الأنساق والطرز البدائيه الفرويدية)[٢٢] فالمؤلف وحده يمكنه أن يعطينا القيم الفريدة والتضايفات الخاصة بوعيه. وأخيرا ليس من شأن أحوال الوعى أن تقوم بتعيين الذاتى، أو من شأن مضامين الوعى أن تقوم بتعيين الموضوعى. وغنى عن البيان أن مثل هذه الصياغة التعبيرية ستبطل كل مبرر لقيام الظاهرية؛ بل يصبح دور الأحوال هو تعيين دوال (أو وظائف) الوعى العينية المتغايرة. ويعنى الوعى هنا «الإحالة المتبادلة»، أى التضمن المتبادل لكل من النفس والعالم الخارجى. ومحتويات الوعى هى دقائق النفس والعالم منطوية فى العلاقة «الوعى ـ الإحالة المتبادلة» ومن ثم فإن المحتويات هى أيضا تضمن متبادل بين الذاتية والموضوعية.

وتختلف تحديدات أحوال الوعى ومحتوياته من ناقد إلى آخر وأكثر التصنيفات تمثيلا هو التالى: الأحوال ـ المعرفة والإرادة والانفعال والإدراك والزمن (مشتملا على الذاكرة) والمكان والخيال، والمحتويات ـ العالم (غير الوحدات الإنسانية) والمجريات (الأحداث) والغير (الناس الآخرون) والنفس (النفس بوصفها مضمون الفعل القصدى الخاص بالشخص). وبما أن الناقد الأدبى يدرس الأعمال الأدبية ومنتجات التحويلات فى خيال المؤلف التى تخص عالم معاشه فسيكون الحال الخيالى مفهوما على أنه الحال المنظم، أى الحال الذى يوحّد بين الأنشطة الجهوية المتغايرة فى وعى فردى مترابط. ولهذا فالناقد الظاهرى يعتقد أنه عندما يكون بصدد دراسة التمثلات العينية الخاصة بالأحوال الستة الأخرى يكون حقيقة بصدد دراسة خيال المؤلف والعكس. ولعل بعض العوامل الدافعة ـ أو الكثير منها ـ نحو استخدام الناقد الأدبى الظاهرى للأحوال والمحتويات يمكن تتبعه عند علماء النفس الظاهريين المعاصرين فى بذورها الفكرية التى صادفناها من قبل عند كل من هيدجر وسارتر. ولذلك فتأكيد هيدجر للحالات المزاجية يساعد تحليل الإلهام للأحوال غير العقلية. وفيما يتعلق بالعقلى القائم وراء «المحتوى ـ المقولات» عند الناقد الأدبى نجد أن تقسيم هيدجر لمحتويات الوعى إلى أنساق مختلفة من المعانى (الحضور، فى متناول اليد إلخ..) يمكن أن يرى بوصفه رائدا سابقا.

والسؤال التالى الذى يرد هنا هو كيف تتجسد الأنماط التجريبية الخاصة بالمؤلف داخل العمل الأدبى. ويساعدنا التفكير فى هذه المشكلة بلغة أحوال الوعى على وضع السؤال فى إطار؛ فمن الواضح تماما أن الأنماط التجريبية التى تنطوى على الحال المعرفى (وتعنى هنا الذهن العقلانى أو ملكة التعقل عن طريق التصورات) تجد تعبيرها فى الأرضية التصورية الخاصة باللغة. والسؤال الصعب هو كيف تتجسد الأحوال غير التصورية. ويمكن أن توجد الإجابة فى نظرية الرمز فقط. وتأتى المؤثرات المتلاقية عند الوصف الظاهرى المتدفق للرمز من كل الاتجاهات. ويستعيد المرء فى الحال «الانفعال» عند **سارتر**، الذى يصير اللغة ـ «الشئ» الشاعرى. وتشمل المؤثرات الأخرى **ليو اسبيتزر**، **وشارل دى بو**، **ومارسيل ريمون**، **وألبير بيجان**[٢٣] **وجاستون باشلار وجان ڤال**، ويتقدمهم زمنيا سيجموند فرويدوهنرى برجسون. وقد نال الوصف الظاهرى للرمز صياغة تعبيرية محددة على يدى **موريس ميرلو ـ بونتى** الذى عرضنا عمله من قبل باختصار. وعند **ميرلو ـ بونتى** الكلام إسقاط عينى للشخص بأكمله. وتؤلف الأساليب النطقية والسمعية للكلام طرقا هامة بحيث تعبر العناصر غير العقلية للشخصية عن نفسها. ويتضمن التعبير العينى التشويه الخلاق للمعانى المتوافرة، أو بعبارة أخرى للغة المجازية أو أى لغة رمزية أخرى. وبهذا يبدو الكلام فى أغنى صوره فى اللغة الشعرية. ولكل ما سبق استنتاجان هامان للنقد الظاهرى:

الأول: **أن التجربة المتجسدة فى اللغة الشعرية تمثل بشكل ما كل أحوال الوعى**. فإذا كانت التجربة المتجسدة سمعية بشكل مبدئى مثلا تكون المشاركات الأخرى الانفعالية والإرادية والمعرفة والأحوال الأخرى فى هذه التجربة السمعية مبدئيا متمثلة أيضا.



والثانى : أن التعبيرات الخاصة بالأحوال غير التصورية تتلقى تجسيدها الأساسى فى التطابق الصوتى والإيقاع والقيم الصوتية الأخرى .. فى اللغة الرمزية وكل الملامح الأسلوبية .. وكذلك فى كل ضروب الدلالات .

ويمكننا الآن أن ننفذ إلى مناقشة المنهجية التى يتميز بها النقد الأدبى الظاهرى ؛ إذ على الرغم من أن كل ناقد ظاهرى يطور نقدا عمليا فريدا خاصا به إلى أقصى درجة ، فإنه يتخذ مناهج وإجراءات أساسية معينة ، يشترك فيها مع النقاد الآخرين من مدرسته . وهنا ينبغى توضيح مسألة أولية وذات أهمية ، هى أن نسيج التأثيرات التى تسقط على المنهجية الظاهرية وتنبعث منها بالغة السمك إلى درجة أن أى محاولة للبرهنة على التأثير عن طريق الحقيقة التاريخية ستتطلب التفاتا استثنائيا إلى دراسة فى حجم كتاب . والسبيل الأضمن والأكثر شرعية فى مقال ، هو تلخيص ما يبدو ذا استخدامات متماثلة . وسأقوم بعرض منهج إدموند هوسرل الظاهرى وما يتوازى معه فى المنهج الظاهرى للنقد الأدبى المذكور .

ويتضمن منهج **هوسرل** الظاهرى فى شكله الأكبر اقتضابين . ولا يشبه واحد من هذين الاقتضابين مذهب الاقتضاب على نحو ما يفهم العالم الانجليزى الأمريكى هذه اللفظة . والاقتضاب الأول أو **الاقتضاب الظاهرى** (ويسمى أيضا الاقتضاب الترنسندنتالى) **هو عملية** تقنية يقصد بها ضمان عدم تعرض دراسة الظاهرة للخطر بواسطة اعتبارات خارجية أو مقتضيات غير قابلة للتحقيق[٢٤] . والاقتضاب الظاهرى هو استبعاد مدروس للبحث فى وجود أو عدم وجود الظاهرة المقدمة للدراسة ؛ **فهذا الاقتضاب** يحرر الدارس إذن من أجل بحث البناء الجوهرى للظاهرة الفردية . والاقتضاب الثانى هو ما يسمى **بالاقتضاب الماهوى** . والاقتضاب الماهوى هو الاستبعاد المدروس لأى اعتبار يكون خاصا بظاهرة واحدة فقط بين عدة ظواهر . وتقترح أقوى النزعات اللاتاريخية بين نقاد الأدب الظاهريين تطبيقا (ولعله تطبيق غير موفق فى هذا) للاقتضاب الظاهرى عند **هوسرل** . ويمكن أن ننظر إلى اقتضاب هوسرل الظاهرى على أنه مماثل لجهود نقاد الأدب لتصفية التحيز نحو حسه الشخصى عندما يقوم أحدهم بتفسير الأدب .

وعندما يهيئ الظاهرى نفسه للانتباه للعمل الأدبى انتباها مشددا فإنه يتقدم نحو مهمته النقدية الأولى التى يتقاسمها بالاشتراك مع معظم الفقهاء الأدبيين . وهو يسأل ما إذا كان العالم (الشخوص ، الموضوع ، العقدة إلخ ..) المقدم فى العمل الأدبى قد صار حاضرا أو امتلأ بالحياة بفعل اللغة حتى يمكنه أن يعيش فى خيال القارئ . فإذا كان العالم قد أعد على هذا النحو وصار حاضرا بفضل اللغة كانت اللغة ناجحة جماليا . ويمكن أن يحدد الناقد ما إذا كان الأشخاص والأشياء والأحداث قد امتلأت بالحياة فقط أم لا من خلال التفاته الخاص إلى ما تكون عليه الحياة أو ما يمكن أن تكون عليه (خياليا أو بشكل آخر)[٢٥] . وباختصار يختبر الناقد بقدر ما يستطيع السلامة التجريبية للغة كرمز للحقيقة . وهذا النقد ـ وهو أبعد ما يكون عن ضيق الأفق فى التناول يتذوق أوهام كافكا بنفس القدر الذى يتذوق به الدقة الحرفية عند فلوبير . فالأوهام الكفكاوية تخلق من جديد كيف يمكن عن طريق الرمز تجربة الحقيقة فى موقف الأزمة .

ويأخذ الظاهرى بعد ذلك على عاتقه مهمته النقدية الثانية . فالآن وقد فحص الظاهرى العمل الأدبى بوصفه رمزا للحقيقة . يشرع فى فحص العمل الأدبى بوصفه رمزا للأنماط التجريبية فى وعى المؤلف . ويعد التمييز بين الأدب بوصفه رمزا للحقيقة والأدب بوصفه رمزا للأنماط التجريبية تمييزا تحليليا بالمعنى التقنى[٢٦] . وهذان النوعان من الرمزية قائمان ، وقد ميزهما العقل لصالح التحليل العملى كوحدة فى العمل الأدبى نفسه . ولما كانت هناك تحديدات فيما يتعلق بمقدار إمكانية أن يقوم العقل بفحصهما فى آن واحد . فقد كان من الضرورى معالجة العناصر التى توجد كحقيقة موحدة كلا على حدة فى الغالب وبشكل متوال زمنيا . ويقوم النقد الظاهرى غالبا بعمل تفرقة بين هذين الدورين الرمزيين على ذلك النحو تماما (من الواضح أن شكل العناصر الأدبية المعطاة قد يقوم فى آن واحد بعمل كلا الرمزين ، رمز الحقيقية ورمز النمط التجربى) . وإذا نحن أخذنا مقال جان روسيه عن فلوبير (عن الشكل والدلالة ـ باريس ـ كورتى ١٩٦٢) مثلا وجدنا فى صفحة ١٢٠ وصفا للتغيرات النغمية الحكائية فى الفصل الثالث من الجزء الثانى من رواية مدام بوفارى . ويشرح روسيه كيف يرشد فلوبير القارئ من نقطة لأخرى ومن ظرف فى العقدة إلى الظرف التالى بنعومة وثقة ملحوظة . ويفحص روسيه أولا هذه الانزلاقات الأسلوبية فى ألفاظ المعقدة والشخوص ، أى فى ألفاظ عن العالم أو الحقيقة كما هى منطوقة فى الرواية . وبعدئذ فى الصفحتين ١٢١ ، ١٢٢ يناقش روسيه تلك «الانزلاقات» بمنطق وعى فلوبير وألفاظه كما لو كان ذلك الوعى قد تم حلوله بنفس العمل الأدبى .

ومثل آخر نجده مستقرا فى **نقد جان بيير ريشار عن استندال** (انظر الفصل الخاص «بالمعرفة والعاطفة عند استندال» فى كتاب **ريشار** عن الأدب والإحساس) . وفى رأس صفحة ٧٨ يخبرنا ريشار أن الماء كرمز النمط التجربى فى خيال استندال الأدبى يمثل «ميول الانطواء والتهويم» . **ثم تفحص بعد ذلك المياه المجازية بوصفها رمزية للحقيقة وللعالم على نحو ما تبدو فى العقدة والشخوص فى الروايات الفردية . ويتم تفسير المياه المجازية فى روايتى «قسيسة مدينة بارم» «والأحمر والأسود» خلال دورها فى وصف الشخوص وفى العقدة . ويجرى تقويمها كجزء من تعليق الرواية على طبيعة الحقيقة . وفى هذا السياق لا تجرى مناقشة للعلاقة بين الماء وبين النمط التجربى للمؤلف . فالماء مرتبط بالشخوص والطباع الخاصة بكل من فابريس وجوليان ، ومن خلالها تصبح الشخوص والطباع جزءا من تمثيل الرواية للطبيعة الإنسانية (التى هى جزء من الحقيقة الممثلة . ولا يرى الماء فى هذه النقطة كتعليق على وعى استندال المتجسد على نحو ما هو عليه) .**

وتكمن الإثارة فى المتقابلات بين فحص الظاهرى للأدب بوصفه نتاجا رمزيا للنمط التجربى وبين منهج هوسرل . ولذلك يكفى ذكر هذه المتوازيات ببعض الدقة ليكتمل لنا شرح موجز لمنهج هوسرل الظاهرى . والاقتضاب الظاهرى الذى ذكرناه منذ قليل إما أن يصحبه أو يتبعه فى منهج هوسرل الحدس الظاهرى . وليس الحدس الظاهرى إلهاما أو تبصرا صوفيا كما تدل على ذلك اللفظة ، ولكنه إمعان دقيق متنبه للنظر أو

الملاحظة أمام الظاهرة الفردية بحيث «يرى» الشخص أو يحدد ببالغ الدقة بناءها الجوهرى . ويتبع الحدس الظاهرى أو يصاحبه الدراسة الرمزية الظاهرية التى هى بمثابة الوصف الشامل المستغرق للظاهرة مع استخدام نتائج الحدس الظاهرى كقاعدة للتصنيف . ويقوم الوصف عند بعض الظاهريين مقام منهج التحقق . والتحقق وحده حقا من أجل انضباط الحدس وصحته . ولما كانت الظواهر تتألف بالتدريج داخل الوعى ويتبع تأليفها ذاك قوانين النمو فإن هوسرل يتحدث عن مراحل التبلور لهذه الظواهر .

وتكشف الموازنة بين هذه الإجراءات وإجراءات النقد الأدبى الظاهرى عن ماهية الممارسات المتماثلة العديدة . فعند ما يدرس الناقد الظاهرى عملا أدبيا معينا من أجل الأنماط التجريبية يتوقع أن تكون هذه الأنماط متداخلة فيما بينها فى شبكة عمل عضوية مسئولة عن وحدة العمل . وشبكة العمل العضوية هذه للأنماط التجريبية (مادمنا لا نجد هناك لفظة يتفق عليها كل الظاهريين بشأن شبكة العمل هذه) سنطلق عليها فى هذه المقالة «مجموعة الأنماط التجريبية الخاصة بالعمل» . ويتحدث الناقد الظاهرى عن التمعن الدقيق أو الحدس الموجه نحو العمل الأدبى ، ويكون غرضه من ذلك الحصول على الأقل على إمساك تجريبى مؤقت بمجموعة الأنماط التجريبية للعمل . والمهم هنا هو أنه ينظر إلى مجموعة الأنماط التجريبية للعمل بوصفها بناءه الأساسى . وتوازى فكرة التحديد الحاد بمنتهى الدقة ، وبخاصة التركيز على البناء الأساسى ، الحدس الظاهرى للبناء الأساسى عند هوسرل إلى درجة ملحوظة . ويتبع الناقد الظاهرى حدسه للبناء الأساسى بطريقة فى الممارسة مماثلة للدراسة الرمزية الظاهرية عند هوسرل . ويتم وصف العناصر الكبرى للعمل الأدبى الفردى كما يتم استخدام البناء الأساسى كقاعدة للتصنيف الوصفى . ويتحدث جان بيير ريشار عن ألفاظ التبلور التى تنسق السيلويتات ، أى الصور الظلية أو الصور الجانبية الخاصة بالقصيدة . وألفاظ التبلور هى حزم متعددة الطبقات من المعانى التى تختصر الدوافع المسيطرة على القصيدة وتبلورها فى لفظة واحدة .

ويتحرك التفسير الظاهرى من العمل الفردى إلى التفسير الجماعى عن طريق دائرة تأويلية[٢٧] . وميكانيزمات الدائرة التأويلية بسيطة بما فيه الكفاية . وبما أن الناقد الظاهرى يتقدم من عمل إلى عمل مع تحديد البناء الأساسى بمنتهى الدقة فى كل منها فإنه يكتشف أن بعض الأنماط التجريبية الكامنة كثيرا ما يتكرر وقوعها . وتظل معانى تلك الأنماط هى نفسها خلال المؤلفات الكاملة ، على الرغم من أن علاقاتها بالأنماط التجريبية الأخرى تختلف من عمل إلى عمل (ضامنة بذلك أن لكل عمل مجموعة فريدة من الأنماط التجريبية) . ويمكن تسمية هذا النسق من التكرارات فى المجموعة الأدبية الكاملة لأحد المؤلفين بنسق الأنماط التجريبية الخاصة بها . ومن الواضح أنه لما كان نسق الأنماط التجريبية للمؤلف يبدأ فى التبلور بالنسبة للناقد الظاهرى فمن الممكن أن يجد أنه يسقط ضوءا على نمط غامض غموضا خاصا فى عمل معين . وقد يكشف علاقة النمط بالمجموعة الفريدة لتلك القصيدة[٢٨] .

ونشرع الآن فى دراسة محددة لكيفية قيام الناقد الظاهرى بالتحديد الدقيق والوصف لنسق الأنماط التجريبية الخاصة بمجموعة مؤلفات كاملة ، فنمضى فى عرضنا لمنهج هوسرل الظاهرى ، وبعدئذ نورد المتوازيات فى النقد الأدبى الظاهرى . ووفقا لمنهج هوسرل الظاهرى التقليدى يأخذ الفاحص على عاتقه مهمة الحدس الماهوى عقب استكمال الحدس الظاهرى والدراسة الرمزية . ويسبق الحدس الماهوى أو يصحبه الاقتضاب الماهوى وهو الاستبعاد المدروس لأى شئ يبدو غريبا عن ظاهرة واحدة فقط من بين عدة ظواهر . والحدس الماهوى (الاستشفاف الظاهرى نوع من الحدس) هو «الرؤية» أو التحديد الدقيق للماهيات العامة للأبنية المشتركة فى كل الظواهر فى إحدى المجموعات . ويتبع الحدس الظاهرى الدراسة الرمزية الماهوية التى تصف كل العناصر الخاصة بالظواهر بلغة الماهية العامة وألفاظها . ويماثل تحليل الناقد الأدبى الظاهرى لنسق الأنماط التجريبية تلك الاجراءات الماهوية . ويبحث الحدس الماهوى عند هوسرل وفقا لتعريفه عن الماهية العامة المشتركة لدى كل الأعضاء أو معظمهم فى مجموعة من الوحدات . وعندما ينطلق الناقد الظاهرى ليكتشف نسقا من الأنماط التجريبية فإنه يمارس ما يشبه العملية الجراحية ، فيعين الأنماط التجريبية الكامنة التى تتكرر خلال أعمال المؤلف الكاملة . وعندما يميز الناقد الظاهرى بين الأنماط التجريبية المتكررة عند المؤلف والأنماط التى تظهر فى وحدة واحدة فقط من عمله ، فإنه يكون متوازيا فى ذلك مع الاقتضاب الماهوى عند هوسرل . ويمكن ملاحظة أن الحلقة التأويلية فى هذا السياق هى حركة الذهاب والإياب فى دراسة الناقد للأنماط التجريبية كجزء من قصيدة مفردة إلى دراسة نفس النمط ذاك كجزء من النسق الأفقى ثم عودته مرة أخرى محملا برصيد جديد من المعطيات المساندة إلى دراسة ذلك النمط فى دوره كجزء من القصيدة المفردة .

ويقيم هوسرل بعض القدرات الإضافية إلى الحدس الماهوى . فلفظة الماهية عند هوسرل ليست معادلة للفظة مظهر (كما هو الحال فى نظرية المظهرية الفينومينالية) ولكنها محايثة أو باطنة فى المظهر . والمظاهر هى الرؤى المشوهة المظللة التى من خلالها يجعل شئ بعينه نفسه معروفا . ولذلك ينبه هوسرل الظاهرى لكى يلتفت التفاتا خاصا إلى طرق الظهور أو أحوالها : وهذا التمييز الذى يأتى به هوسرل بين المظهر والماهية يوازى فروقا معينة وضعها نقاد الأدب الذين يعملون فى التراث الظاهرى . فالناقد الظاهرى يميز بانتباه بين الهيئات السطحية (هيئات المجاز والإيقاع والصوت والعناصر الأخرى التى تنتمى إلى مستوى اللغة المتكشف الحرفى المباشر الذى تمكن ملاحظته) والأنماط التجريبية الأساسية . ويتحقق (أى يصبح ظاهرا على مستوى السطح) النمط التجريبى الكامن (المماثل للماهية عند هوسرل) تحققا فعليا بواسطة الهيئة السطحية (المماثلة للمشوه المظلل عند هوسرل) . وهنا يعجل الظاهرى بإضافة أن كل المتكررات فى نفس الهيئة السطحية لا يعنى آليا أن النمط التجريبى يصبح موجودا وجودا فعليا . بل إن مظهرا خاصا للهيئة السطحية المقترنة عادة بنمط تجريبى معين قد لا يتحقق تحققا فعليا ، بل قد يكون تحققا فعليا لنمط آخر . والعامل الحاسم الذى يسترشد به الناقد وهو يقوم بتقويم كل تحقق فعلى ممكن هو السياق الخاص بالمجموعة ككل . ويقول الظاهرى إن هناك شركا آخر وهو الادعاء بأن نمطا تجريبيا معينا لا يبرز إلا من خلال هيئة سطحية واحدة . والواقع أن العكس دائما هو الصحيح ؛ فالنمط التجريبى يتخذ هيئات سطحية عدة بوصفها طرقا لظهوره ، على الرغم مما

يكون فيها من وجوه تشابه مشتركة تجعلها مناسبة لأن تكون مظاهر له . وكل هذه الخصائص التى يربطها الناقد الأدبى الظاهرى بالتحليل الشامل يمكن وضعها فى صف واحد مع الخصائص التى يربطها هوسرل بمنهجه الظاهرى .

وبطريقة مشابهة عندما يقوم الناقد الأدبى الظاهرى بتنظيم دراسة أساسية للرموز ، وعندما يصف الملامح الرئيسية لمجموعة أعمال أحد المؤلفين فى حدود الأنماط التجريبية النسقية ، فإنه يمضى فى خط مواز لإجراءات الدراسة الرمزية الماهوية عند هوسرل . والدراسة الرمزية الأساسية هى موطن القوة فى النقد الأدبى الظاهرى . ويمكن العثور على أمثلة عملية جاهزة فى أى موضع . وهنا نورد أمثلة من مؤلفات جورج بوليه : البعد الداخلى ودراسات عن الزمن الإنسانى[٢٩] . ويصف بوليه فى المقالة التى كتبها عن بلزاك بكتاب البعد الداخلى نمطا تجريبيا نسقيا يوازن بين «الحركة نحو المستقبل» و«الدفع الفيزيائى إلى الأمام» . ويتمثل هذا النمط التجريبى أو الماهية كما يحب جان بيير ريشار تسميته حقا فى هيئات سطحية متعددة . وبعض هذه الأشكال السطحة أو المظاهر هى (١) الطيران . (٢) السباحة . (٣) الارتحال . (٤) الإسقاط . (٥) الاندفاع إلى الأمام . ويلاحظ أن هذه التحققات بالفعل ليست كلها هى هى ولاحتى من ناحية المفهوم فى مستوى السطح . والملاحظ لا يقرن مباشرة بين الطيران والسباحة . غير أنها كلها متشابهة من حيث كونها دفعا فيزيائيا إلى الأمام . وكلها متطابقة مع القاعدة الخاصة بالنموذج التجربى الكامن الذى يوجهها . ومثلنا الثانى موجود فى الملحق الخاص بالزمن والكتاب الأمركيين المرفق بالنسخة الانجليزية من دراسات . وهنا يعادل النموذج التجربى النسق «الحاضر الدائم» كخاصية مميزة للزمن فى الأحلام بالمجازات الخاصة بالأشياء الغارقة ، وبين الهيئات والأشكال عند إدجار ألان بو . التى يقال إنها تحقق بالفعل هذا النموذج . يوجد (١) النوم (الغرق فى اللاوعى) . (٢) الاحتجاب والانغمار بالماء . (٣) الموضوع الخاص بالمدينة الغارقة . (٤) والمجازات الليلية (الغرق فى الظلمة) . ومرة أخرى تطابق هذه الصور المنوعة من ناحية مختلفة القاعدة الكامنة للأشياء الغارقة . والمعنى الذى تحمله .

وقد يتساءل المرء بعد ذلك كيف يبدأ الناقد الظاهرى شبكة من النماذج التجريبية ؟ وباختصار أين يبدأ ؟ ووفقا لأى شئ ينظم الأنماط التجريبية ؟ وعندما يتم اكتشاف الأنماط كيف ينظم تقديمها إلى القارئ ؟ ونعثر على إجاباتنا كما هو محتمل بما فيه الكفاية فى الممارسات الشائعة للنقاد الظاهريين . ويمكن أن نكتشف فى عروضهم النقدية ثلاثة مناهج للوصول إلى الأنماط التجريبية مما يقع بشكل متكرر جدا . فى العمل الأدبى أنماط تجريبية خاصة أولا بالأحوال أو الصيغ ، وثانيا يتم تجسيد مضامين الوعى ومحتوياته فى النمط التجربى ، وثالثا اللغة . وهكذا يوجد منهج خاص بالوصول يستخدم الصيغ ، وآخر يستخدم علاقة المضمون بالمقولات ، وثالث خاص باللغويات . والمنهج الأول تمهيد وتصنيف عن طريق أشكال الوعى وأحواله ، الذى يطبق عادة المقولات الخاصة بالشكل ، التى صادفناها من قبل (المعرفة والإرادة والانفعال والإدراك والزمن ، بما فى ذلك الذاكرة ، والمكان) . والأنماط التجريبية ذات الطبيعة المعرفية مثلا يتمثل تفصيلها .وشرحها فى معالجة جان استاروبنسكى لشخصية مونتسكيو[٣٠] ، حيث يتم تفسير أسلوب مونتسكيو فى سرعته المتقطعة ، وفى طريقته لاستباق التسلسل المتوقع ، مع إعطاء غير المتوقع مكانته ولياقته كنتيجة منطقية ، مع إسباغ سحر المفاجأة على التتابع المنطق الصارم (ص ٢٧) ... يتم ذلك التفسير كرمز لأنماط معرفية معينة تشخص تفكير مونتسكيو . وتحدد نقطة الارتكاز للأنماط المعرفية عند الفيلسوف الفرنسى على أنها عدد معين من القيم التى تخدمه كمركز للتوازن . وتأتى صلابتها لتعوض الحركة الحرة للذهن المنطلق . ويؤكد استاروبنسكى أن الخاصية البارزة للمعرفة عند مونتسكيو هى التوتر ، أو سلسلة من التناقضات القطبية المحكمة .

وجان بيير ريشار مشهور بأوصافه الظاهرية للحال أو الشكل الانفعالى . ويفحص كتابه عن الأدب والإحساس كلا من «المشاعر العاطفية» و«الحياء» و«الحزن» و«الفرح» عند استندال . ثم «الرغبة» و«النشوة» و«القسوة» و«الحياء» عند فلوبير . ويحلل نفس الكتاب المميزات الخاصة بالأنماط الإدراكية التى تنطوى على «موسيقية» (تلتقطها الحواس السمعية) و«طراوة» و«صلابة» (وكلاهما يحس لمسيا) . وتتمثل الأنماط الإرادية فى تناول «الحتمية» عند فلوبير . و«الحرية» عند فرومنتان . والحال . أو الشكل الزمنى . أو كيف يزمن كل كاتب التجربة فى عمله الأدبى . يلقى اهتمام أميل استيجر فى كتابه «الزمن كطاقة تخيل عند الشعراء» (الطبعة الثانية ـ ١٩٣٩ زيوريخ ـ أتلانتيس ١٩٥٣) . وهنا نجد الزمن المختطف كخاصية مميزة عند كليمنس برنتانو . ونجد «اللحظة» أو «الدوام فى التغير» مرتبطا بجوته . و«الزمن الكامن» عند جوتفريد كيلر . وتظهر أمثلة جيدة للنمط التجربى المكانى فى الكتاب الظاهرى الذى ألفه باشلار عن «شاعرية المكان»



(باريس ـ المطابع الجامعية الفرنسية سنة ١٩٦٤) . ويستكشف نقده الأبعاد المكانية مثل «المنمنمة» ، و«الرحابة القلبية» ، و«جدل الخارجي والداخلى» ، وكذلك يستكشف التكوينات المكانية مثل «الأركان» و«ظاهرية الاستدارة» . ويصف باشلار ما هو فريد بالنسبة إلى تجربة كل مؤلف ، وما يشارك فيه الآخرين .

ويحقق المنهج الثانى التمهيد والتصنيف عن طريق علاقة المحتوى بالمقولات (العالم ـ الأحداث ـ الغير ـ النفس) ، فيفحص **إميل استيجر** العالم عند **برنتانو** من خلال أعماله «الإقليم» و«الدوخة» ، وعند كيلر خلال أعماله «الضوء» و«التيار» . ويتناول بول بروتكوربِ فى كتابه «عالم اشماعيل الأبيض» (نيوهافن ـ مطبعة جامعة ييل ـ ١٩٦٥) العالم وقد ولدته تجارب التراب والهواء والنار والماء . والعلاقة بين المحتوى والمقولة فى إطار الأحداث تتمثل فى دراسة جان بيير ريشار عن «النظرة» (العالم الخيالى عند مالارميه ص ٩٥) أو عن «التمثل» و«ارتقاء الروح» (الأدب والإحساس ص ١٢٥ ـ ١٩٤) . والعلاقة الثالثة بين المحتوى والمقولة ومقولة الغير ، أى الموجودات الإنسانية الأخرى ، هى بؤره الوصف الظاهرى فى نقد بروتكوربِ لأعمال الروائى الأمريكى ميلفيل (انظر الفصل المسمى باسم مناسب بعنوان «الغير» فى «عالم اشماعيل الأبيض») . و«المحتوى ـ المقولة» الأخيرة هى النفس ، وتعنى أن الشخص قد يحصل على تجربة نفسه الفردية (أو يعتقد أنه فعل ذلك) سواء تأمليا (عن طريق النفس أو النفس المفترضة التى هى هدف فعل الشخص القصدى) أو ما قبل التأملى (عن طريق الإحساس بنفسه الفردية عندما تكون تلك النفس الفردية مرتبطة قصديا بشئ آخر) . ولذلك يحاول جورج بوليه فى دراسته عن مالارميه (فى البعد الداخلى) أن يناقش «معجزة الذات» و«معرفة الذات» عند ذلك الشاعر . ويصف **هيليس ميلر** فى كتابه المشهور بجدارة عن ديكنز تلك التجربة المتغيرة عند الكاتب الروائى عن النفس الفردية[٣١]

ويحقق المنهج الثالث التمهيد والتصنيف عن طريق اللغويات . وأحيانا يربط هذا المنهج الملامح الأسلوبية وأحيانا أخرى الملامح الصرفية بالأنماط التجريبية الكامنة ويورد لنا جان بول سارتر فى قسم ظاهرى من مقالته المسمّاة «بشأن جون دوس باسوس»[٣٢] مثالا ممتعا . فهو يناقش الدلالة المعنوية أو التماوية للزمن عند دوس باسوس ، ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية أو الصرفية التى يراها معبرة عن هذا المعنى ، ويكتشف فى تلك الملامح رمزا للنمط التجريبى ويعد ولع دوس باسوس بالعبارات المركبة من جزئين بدلا من العبارات المركبة من عدة أجزاء موحيا بالنمط التجريبى الكامن ، فى حين أن تجربة دوس باسوس للزمن تأخذ شكلا مجسدا . ويقول سارتر «الحكاية عند دوس باسوس هى عمل إضافة . ومن هنا كان هذا المظهر المفكك لأسلوبه : «و ... و ... و» . وتتفتت المظاهر الكبيرة المضطربة والحرب والحب والحركة السياسية والإضراب وتتلاشى فيما لا نهاية له من التحف الصغيرة التى يمكننا أن نضعها بجانب بعضها فى صف واحد» (ص ١٧) وبعبارة أخرى تؤلف سلسلة الوصلات رمزا للزمن كإضافة محايدة للحظات المعزولة . ويتفق تناول سارتر للتضايف الصرفى السيمانطيقى (الخاص بالدلالات) هنا مع المباشرة الظاهرية . وهكذا توفر لنا فرصة رائعة لمقارنتها بالتناول البنيوى الأوروبى ممثلا فى رومان جاكوبسون **وكلود ليفى** شتراوس[٣٣] . ويصف سارتر أولا فى دراسته المستوى السيمانطيقى (الخاص بالدلالات) عند دوس باسوس ، ويكتشف هنالك بعض الأنماط التجريبية التى تتضمن الزمن . وعندئذ فقط يهبط إلى المستوى النحوى ثم يعرض عن طريق مضاهاة الشكل الصرفى بالمستوى الدلالى المكتشف من قبل النمط التجريبى الفعال فى الوضع الصرفى . ومن ناحية أخرى يعد رومان جاكوبسون وكلود ليفى شتراوس من المشروع أيضا البدء عند المستوى النحوى والانتقال التدريجى من الملامح الصرفية إلى السيمانطيقا أو الدلالات[٣٤] . ويبدو معظم الظاهريين متفقين على اعتبار التناول الأخير أكثر مجازفة إلى حد كبير . فيمكن أن يوحى الشكل النحوى للعمل الأدبى ببدائل كثيرة من القراءات للمستوى الدلالى بحيث قد يصبح اختيار الناقد بسهولة نزوة من النزوات . أما البدء بالسيمانطيقا ثم استخراج الأنماط المورفولوجية (الصرفية) التى تضاهيها بعد ذلك فيبدو احتمال التضايف الصحيح معه بين المستويين راجحا جدا .

ويكتمل عرضنا للنقد الظاهرى بمعالجتنا السابقة لمناهج التمهيد الثلاثة . وفى النهاية يمكننا أن نورد بعض الملامح الخاصة بالتناول الظاهرى التى تميزه عن مختلف مدارس النقد الأنجلو أمريكية . وفى القطاع النظرى يشرح النقد الظاهرى حضور المؤلف فى عمله بطريقة ترضى كلا من الشكلية التعبيرية والشكلية الجمالية . وقد تجد المعضلة التى أثارت النقد الجديد فى المجال الأمريكى ضد الناقد النفسانى حلها فى الظاهرية وعن طريقها .

ويبدو بوضوح فى مجال الممارسة النقدية تعارضات شتى مع النقد الأمريكى . والظاهرى يحاول أولا وهو يبحث عن العناصر المتكررة أن يقوم بتصنيف الصور وفقا للقاعدة الخاصة «بالماهية» الكامنة مفضلة على التشابه السطحى . فقراءته تضرب فى الأعماق ، وتنزع نظائرها الخاصة بعالمه الجديد نحو تسميتها «بالذاتية» أو «بالتداعى الحر» (على الرغم من إصراره على أن نقده جوهرى ، وأنه يصف ما هو قائم حقيقة فى النص) . وكذلك تفحص المدارس النقدية الفرويدية وأصحاب مذهب الطرز البدائية فى التراث الأمريكى الاستلزامات المحجوبة للعوامل المجازية وغيرها ، ولكنها ـ كما سبقت الإشارة ـ تجنح نحو القبلية والعرضية فى تقويمها . ثانيا : يوجه الناقد الظاهرى مجموعة مختلفة من الاستفسارات إلى العمل الأدبى . فقد يسأل مثلا كيف يشم المؤلف الحب وكيف يسمع الأسى والحزن والأزمنة المكانية والأمكنة الزمانية . وأحيانا يسأل غير الظاهريين هذه الأسئلة ، ولكنهم يفعلون ذلك عادة بطريقة عشوائية . والناقد الظاهرى من ناحية أخرى يعمل غالبا من خلال الأحوال والأشكال وعلاقة المحتوى بالمقولات الخاصة فى الوعى بطريقة نسقية . وطبيعة هذه النسقية هى المسئولة بدورها عن التعارض الثالث مع المدارس النقدية الأنجلو أمريكية ، فالظاهرى يقدم عادة تفسيرا يحسب فيه حساب المؤلفات الكاملة للكاتب . وتنتظم عناصر هذا العمل وفقا لجدلها الداخلى وليس وفقاً للتوقيت الخاص بالتأليف أو النشر .

وباختصار فالناقد الذى يشتغل بالتراث الظاهرى يحاول أن يدير اللولب النقدى إلى درجة أعمق . وهو إذ يفعل ذلك يعرض نفسه بغير

شك لمخاطر كثيرة ، ويجازف بمجازفات أكبر من الخطأ التفسيرى . وهو يزعم على كل حال أن تناوله يتجه نحو قلب الشعر ، وأن مثل هذا المشروع يستحق المخاطرة . وقد يقف غير الظاهريين من هذا التناول موقف عداء صريح ، أو يكتفون بإثارة رقيقة للشكوك ، أو يبدون الاهتمام بل التأييد . وسيظل الظاهرى على كل حال مثيرا من خلال القوة الذهنية الخالصة . والإثارة هى شاغل كل من الأدب ونقده .

● هوامش

(١) رينيه ويلك فى فقرته عن علم الجمال فى قاموس الأدب العالمى فى القرن العشرين (فرايبورج ـ بازل ـ فيينا ـ هيردر سنة ١٩٦٤) العمود ٢٦٧ بحدد النظرية الأدبية المأخوذة من مبادئ هوسرل « الظاهرية » . من بين المذكورين كممثلين للتناول الظاهرى رومان إنجاردن وميكل دوفرين . وقد قدمنا كلا منهما فى مقالنا .

والدارسون الذين يرفعون شعار الظاهرية فى النقد العملى ، والذين سوف نناقشهم ، يشملون ميكل دوفرين (أنظر « النقد الأدبى والظاهرية » بالمجلة الدولية للفلسفة ٦٨ ـ ٦٩ سنة ١٩٦٤ ـ ١٩٣ ـ ٢٠٨) وجان بيير ريشار (أنظر « بعض الملامح الجديدة فى النقد الأدبى بفرنسا » ـ فيلولوجيا مودرنا ـ أبريل سنة ١٩٦١ ص ٣-) ورولان بارت (أنظر « الناقدان » فى مذكرات اللغة الحديثة ـ ديسمبر سنة ١٩٦٣ ص ٤٥٢) وروبين ماجووان (أنظر « جان بيير ريشار والنقد الحسى » مجلة « النقد » ربيع ١٩٦٤ ص ١٥٦) وفى مختلف الأوقات ، وفى مختلف أنواع السياق ، سوف نتناول بعض النقاد الذين يطلق عليهم اسم (أو أطلق أنا عليهم اسم) « النقاد الناسليون » و« النقاد المعنويون » و« نقاد الوعى » و« مدرسة جينيف » . ويؤكد مقالنا أن (أ) الظاهرية (هوسرل) الماهوية . (ب) والظاهرية الوجودية (هيدجر ـ سارتر ـ ميرلوبونتى) هما أهم المؤثرات المكونة للنقاد المعنيين ، وأن لافتة « الظاهرية » بالتالى هى أكثر الأشياء ملاءمة .

(٢) على الرغم من أن النقد الظاهرى ليس معروفا على نحو واسع المدى بالولايات المتحدة الأمريكية فله اثنان من المشايعين الأمريكيين البارزين هما جوزيف هيليس ميلر وبول بروتكورب . ويمكن العثور على تطبيق أصيل وملئ بالبداهة لفكر هوسرل على النقد الأدبى فى عمل أمريكى ثالث هو فريد ماك إيوين (أنظر مقاله عن « الظاهرية فى النقد الأدبى ـ مجلة لوك هافن عدد رقم ١٠ سنة ١٩٦٨ ص ٤٧ ـ ٥٥) ويصف كتاب ساره لاوال عن مدرسة جينيفا باسم نقاد الوعى (كيمبردج ـ مطابع جامعة هارفارد سنة ١٩٦٨) الاجراءات التأويلية لعدد من النقاد الذين سنتناولهم . على أى حال هذه المدرسة لا تركز على اتصال الفلسفة وعلم الجمال الظاهريين بهذه الإجراءات . ويفحص بحثى غير المنشور ، الذى يمكن الإطلاع عليه خلال الميكروفيلم الجامعى (آن أربور ـ مينشيجان) « يفحص هذا البحث النقد الظاهرى فى أعماقه ، ويقدم المراجع والمعلومات بسخاء أكثر مما يتيسر هنا : روبرت ماجيولا « النقد الظاهرى ـ النظرية والمنهج مع تطبيقات عملية على أشعار هارت كرين وشارل بودلير » (رسالة دكتوراه فى برنامج الأدب المقارن ـ جامعة برنستون ١٩٧٠) .

(٣) كينتان لاور : الظاهرية ، مكوناتها ومستقبلها (نيويورك ـ هاربر ورو ١٩٦٥) ص ٣٧ .

(٤) ويليام لويبن : الظاهرية الوجودية (بيتسبور ـ مطابع جامعة ديكين ١٩٦٣) ص ٨٥ .

(٥) لويبن ص ٨٦ .

(٦) هذه الصيغة هى التى أثرت فى النقد الأدبى الظاهرى . وهوسرل يجعل الذاتية فى هذه المرحلة المتأخرة هى التى تنشئ الموضوعية ، وبذلك ـ فى رأى كثيرين من مؤرخى الفلسفة ـ « يعود إلى كانط » . ولزيادة المعلومات فى هذا الشأن أنظر لاور ص ٦٨ ـ ٧٤ .

(٧) النقد الأدبى الخاص بهيدجر (عن هيلدرلين وريلكه وغيرهم) ينتمى إلى مرحلته قبل الظاهرية ، والمقصود به أن يكون بحثا وجوديا فى طبيعة الوجود والزمن والمقدس . ونقاد الأدب « الهيدجريون » اليوم يواصلون هذا المبحث . وينتج موريس بلانشو الذى يذكرنا أحيانا بهيدجر نقدا أدبيا ميتافيزيقيا . فالأدب عنده غير شخصى ، ويوحى إيحاء مستقلا بالعدم . ويقبل جان بول سارتر (انظر كتابه عن بودلير وعن سان جينيه) والنقاد الوجوديون من ورائه جدل سارتر فى الوجود والعدم بطريقة قبلية .

(٨) انظر فيليب ليويس فى كتابه عن « ميرلوبونتى وظاهرية اللغة » ـ الدراسات الفرنسية فى ييل ، النشرة ٣٦ ، ٣٧ (اكتوبر ١٩٦٦) ص ١٩ ـ ٤٠ . والتلخيص الموجز عن لغويات ميرلوبونتى كما يظهر هنا يعتمد بشكل موسع على المعلومات التى أوردها ليويس .

(٩) أنظر رومان انجاردن فى كتابه العمل الفنى الأدبى ـ الطبعة الثالثة (١٩٣١ فى توبينجن ـ نيماير ١٩٦٥) وتعليق أنا ـ تيريزا تيمينيكا فى كتابها الظاهرية والعلم فى الفكر الأوروبى المعاصر (نيويورك ـ فارار اشتراوس وكوداى ١٩٦٢) ص ٢٦ .

(١٠) من المحتمل بهذا الشأن أن تكون كتابات جورج بوليه واميل استيجر النقدية المبكرة قد أهملت الوسط التاريخى . وهذه السمة اللاتاريخية تبدأ حاليا فى التحول العكسى . أنظر مثلا اعتراف استيجر بالتأثير التاريخى فى كتابه « فن التفسير » الطبعة الثالثة (١٩٥٥ ـ زيوريخ ـ أتلانتيس ١٩٦١) ص ٢٨ ـ ٢٩ .

(١١) أنظر تيمينيكا ص ٢٨ ـ ٢٩ .

(١٢) ميكل دوفرين : اللغة والفلسفة (بلومنجتون ـ مطابع جامعة انديانا ١٩٦٣) ص ٩٧ .

(١٣) أنظر انجاردن ص ١٣١ وتيمينيكا ص ٢٩ .

(١٤) كما هى الحال دائما مع الدارسين يوجد خلاف ملحوظ بين تسمية بوليه لنفسه وما يطلقه عليه النقاد الآخرون . ويقول بوليه فى مقدمته لكتاب جان بيير ريشار عن « الأدب والإحساس » (باريس ـ سى ١٩٥٤) مايلى : « لابد أن يبلغ النقد الفعل الذى يتحد به الفكر ، وهو يتحالف مع جسمه ومع جسم الآخرين ، مع الشئ لكى يستحيل إلى ذات » . ص ١٠ ونظرية الإحالة المتبادلة كمصادرة هنا هى نظرية ظاهرة تماما كما هو واضح . وتقرر سارة لاوال أنها يمكن أن تسمى بوليه ظاهريا بكل شرعية (نقاد الوعى ص ٢٢٣) . وموسوعة الشعر والشعراء (برنستون : مطابع برنستون الجامعية ١٩٦٥) تقرنه بالتحليل الظاهرى (ص ٥٢٠) ولكن فى خطاب خاص (مقتبس بواسطة جوزيف هيليس ميلر) يصر بوليه على أنه ديكارتى ، ويؤكد ذلك بعض الشئ تحوله إلى الوعى الخالص للمؤلف بعد تحليل صدام ذلك المؤلف الأولى بالعالم (أنظر جوزيف هيليس ميلر « مدرسة جينيف ـ الفصلية النقدية ـ ٨ ـ سنة ١٩٦٨ ص ٣١٥) .

(١٥) يتناول استيجر فى مراحله المبكرة العمل الأدبى بافتراضات ميتافيزيقية ، ويعتبر فكرة « ما وراء الشخصية » من حيث المضمون . ويشرح مثلا فى كتابه « التصورات الأساسية للشعر » سنة ١٩٤٦ علم الوجود الخاص بالمميزات الغنائية والملحمية والدرامية » بلغة الفلسفة الهيدجرية عن الزمن . أما استيجر المتأخر (« فن التفسير » سنة ١٩٥٥ ـ وكذلك « تقلب الأسلوب » سنة ١٩٦٣) فيركز على الأسلوب الفريد لكل كاتب ، ويصبح بلا أدنى حياء ظاهريا .

(١٦) يعترف كل النقاد الظاهريين للأدب ضمنيا بفضل جاستون باشلار الضخم عليهم . والطابع الظاهرى الخاص بهذا العمل الأخير كان موضع مناقشة إيفا كاشنر فى الفصل المسمى « المنهج النقدى عند جاستون باشلار » ضمن كتاب الأسطورة والرمز ـ الذى حرره وأشرف عليه برنيس سلوت (لينكولن ـ مطابع جامعة نبراسكا ١٩٦٣) ص ٤٨ ـ ٥٠ .

(١٧) مثلا أنظر انجاردن ، الفصل الثانى من القسم الأول فى « التفريغ العدمى لبناء العناصر المطلوبة فى الأعمال الأدبية » ص ١٦ ـ ٢٣ وانظر دوفرين فى كتابه « الشاعرية » (باريس ـ المطابع الجامعية الفرنسية ١٩٦٣) ص٧٥ .

(١٨) أنظر رينيه ويليك وأوستن وارين فى نظرية الأدب ـ الطبعة الثالثة (١٩٤٢ ـ

نيويورك ـ هاركورت وبريس والعالم سنة ١٩٥٦) ص ٨١ ـ ٩٣ وكذلك ص ١٤٩ ـ وانظر كتاب ويليك عن تصورات النقد (نيوهافن ولندن ـ مطابع جامعة ييل ١٩٦٣) ص ٣٦٣ .

(١٩) ينظر بعض النقاد الظاهريين إلى العمل الأدبي ليس فقط بوصفه تجسيدا للإحالة المتبادلة ولكن أيضا بوصفه امتدادا فعلياً للمجال القصدى الخاص بالمؤلف . ويصبح البناء اللغوى وسيلة يستشعر بها المؤلف نفسه أكثر فأكثر ، ويحتك عن طريقها بالعالم ، ويمعن من المعانى يبدع نفسه أكثر .

(٢٠) ليست هذه صياغة كانطية أو كانطية جديدة . ومن أجل معرفة الاختلافات بين الظاهرية والكانطية الجديدة أنظر هجوم مارفن فاربر (باسم الظاهرية) على إرنست كاسيرر ـ فاربر : أهداف الظاهرية (تورشبوك نشرها ربر ـ نيويورك ـ هاربر ورو سنة ١٩٦٦) ص ١٤٠ ـ ١٤٨ .

(٢١) يرد على الخاطر هنا «المشروع الرئيسى» عند سارتر بهذه المناسبة .

(٢٢) يفترض الناقد الفرويدى مثلا أن استخدام الثعبان مجازيا يحمل قيمة قضيبية . ويفترض ناقد الطرز البدائية أن طقوس زمن الربيع تحمل قيمة البعث الروحى . ويفترض الوجودى السارترى أن صور اللزوجة تمثل تجاوزا للوجود فى ذاته .

(٢٣) مارسيل ريمون وألبير بيجان على الرغم من كونهما ظاهريين فإنهما يقيسان غالبا العمل الأدبي بالقياس إلى الميتافيزيقا الخارجية . وبالنسبة إلى بيجان المبكر فإن الإيديولوجيا هى الرومانتيكية ، وبالنسبة إلى بيجان المتأخر الإيديولوجية هى الكاثوليكية . وابتداء من أواخر الخمسينيات حتى اليوم يحكم مارسيل ريمون على الأدب فى حدود قدراته على كشف الألوهية .

(٢٤) بالنسبة إلى مدى هذه المقالة يعتمد هوسرل فى وصفه لمنهجه الظاهرى على ملخص إجمالى دراسى بقلم هيربرت شبيجلبرج : الحركة الظاهرية (لاهاى ـ نيهوف ١٩٦٥) جـ١ ص ٧٣ ـ ١٦٧ ، جـ٢ ص ٦٥٣ ـ ٧٠١ .

(٢٥) لا يستطيع المرء أن يحدد «الغير» تحديدا قاطعا . ويقول جان بيير ريشار : يضمن الاختبار فى ضوء التجربة المائلة بالنسبة إلى كل الناس هوية معينة من ردود الفعل فى مواجهة الأشياء والناس (عالم مالارميه الخيالى ص ٢٣) .

(٢٦) أنظر ريجينالد ف . أونيل : نظريات المعرفة (الجلوود كليفس ـ برنتيس هول ـ ١٩٥٩) ص ٥١ ـ ٥٢ ـ ٥٤ . ويسمى التمييز التحليلى أحيانا «التمييز العقلى» ، ويمكن معارضته «بالتمييز الحقيق» . و«التمييز العقلى» هو «الذى يقحمه العقل بين الأشياء ذات الهوية الحقيقية» .

(٢٧) تاريخ ما نسميه هنا بالحلقة التفسيرية طويل ومشرف . وتتضمن سوابقه ما كان شلاير ماخر يسميه «بحلقة الاستيعاب» (والتعبير الحالى من وضع ديلتى) وما كان ليوسبيتزر يسميه «بالحلقة الفيلولوجية» .

(٢٨) جان روسيه وجوزيف هيليس ميلر يأخذان على عاتقهما بالتحليل النسق ولكنهما أيضا منتبهان إلى احترام التكامل فى عمل الفرد . أما جورج بوليه وجاستون باشلار من ناحية أخرى فيتعهدان عادة بالتحليل المقاطعى للمقاطع ، للأعمال الكاملة للمؤلف بحيث يعرضان نقدهما للطاقة فيخلو جماليا من الإحساس بالبناء الفردى .

(٢٩) جورج بوليه : دراسات عن الزمن الإنسانى (ادنبره ـ مطابع جامعة ادنبره ١٩٤٩ ـ باريس ـ بلون ١٩٥٠) ترجمة اليوت كولمان تحت عنوان دراسات فى الزمن الإنسانى (بالتيمور ـ مطابع جون هوبكنز ١٩٥٦) وكذلك «البعد الداخلى» (الجزء الثانى دراسات عن الزمن الإنسانى ـ باريس ـ بلون ـ ١٩٥٢) ترجمة اليوت كولمان تحت عنوان البعد الداخلى (بالتيمور ـ مطابع جون هوبكنز ١٩٥٩) .

(٣٠) انظر استاروبينسكى فى كتابه مونتسكيو بقلمه ، ضمن سلسلة تقديمات (باريس ـ سى ١٩٥٣) ص ١٥ ـ ١١٣ . وكتب ستاربينسكى كلامه عن مونتسكيو كمقدمة طويلة لطبعة مونتسكيو ضمن سلسلة «الكتاب الدائمون» . وتطلب حجم الصفحة منه أن يطيل المقال ببعض الوقائع العامة والأسطر التاريخية . وعلى الرغم من ذلك فاستاروبينسكى يرتد حيثما كان ذلك ممكنا نحو التناول الظاهرى الخالص . ومعالجة الأنماط المعرفية على الصفحات ٢٧ ـ ٢٨ ، ٣٤ ـ ٣٥ تسمح بنماذج جيدة لتلك الأنماط .

(٣١) شارلز ديكنز : عالم رواياته (كيمبردج ـ ماسوشيتس ـ مطابع جامعة هارفارد ـ سنة ١٩٥٨) ص ٣٣٣ وكذلك فى مواضع متفرقة .

(٣٢) ظهرت المقالة فى كتاب سارتر «المواقف» جـ١ (باريس ـ جاليمار ١٩٤٧) ص ١٤ ـ ٢٥ .

(٣٣) ومقالهم المشهور المشترك هو «قطط شارل بودلير» ـ الإنسان ـ ٢ (١٩٦٢) هى ٥ ـ ٢١ .

(٣٤) وهكذا يقول جاكوبسون : «باسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار إلى محور التضام ...» (جاكوبسون«تعقيب ختامى» : اللغويات وفن الشعر «الأسلوب فى اللغة» طبعة ت . سيبوك ـ طبعة كيمبريدج سنة ١٩٦٦) ص ٣٦٨ . ويعرض ميكائيل ريفاتير ـ على الرغم من أنه غير ظاهرى ـ عدم التكافؤ فى تناول جاكوبسون . أنظر مقال ريفاتير عن «وصف الأبنية الشعرية : تناولان لقطط بودلير» ـ الدراسات الفرنسية فى ييل ـ عدد مزدوج رقم ٣٦ ، ٣٧ (أكتوبر ١٩٦٦) ص ٢٠٦ ـ٢١٢ .



المدخل الأنطولوجى

☐ تأليف: و . ك . ويمزات
☐ ترجمة: ماهر شفيق فريد

الناقد ، فى أحد تعريفاته ، رسول موفد من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب . بهذا المعنى يغدو النقد الأدبى فرعا من علم الجمال ، له صلة وثيقة بالمنطق ، ونظرية المعرفة ، ونظرية القيم . كل نقد عظيم يشتمل ، إن صراحة أو ضمنا ، على موقف فلسفى من الكون : أرسطو ، كولردج ، كروتشه ، إليوت ، فاليرى ، رولان بارت . (موضوعية الخلق الفنى عند إليوت ، مثلا ، تضرب بجذورها فى هيجلية ف . هـ . برادلى الجديدة ، وشكه فى ثبات الذات) . والأنطولوجيا (أو البحث فى طبيعة الوجود) هى الجذر الراسخ لكل فكر نقدى : فكما تكون نظرتك إلى الوجود ، تكون أحكامك النقدية .

الأنطولوجيا ـ هذه الكلمة التى يمتلئ بها الشدق ـ تعالج الواقع مجرداً . والكلمة ـ كما تقول دائرة المعارف البريطانية ـ تمتاز عن كلمة «الميتافيزيقا» الأوسع نطاقا ، وعن كلمة «**إبستمولوجيا**» (**مبحث المعرفة**) ، وترتد إلى كلمات **إفلاطون** فى وصف الحقيقة المطلقة للتصورات . أما **أرسطو** ، فإذ كان يؤمن أن لكل علم من العلوم المنفصلة موضوعه الخاص ، فقد افترض وجود علم سابق للوجود بعامة ، أطلق عليه اسم «**الفلسفة الأولى**» . من معطف هذين الرجلين اللذين اقتسما الفكر الإنسانى بينهما خرجت كل المعانى التالية لمصطلحنا . وفى العصر الحديث كان الفيلسوف الألمانى **فولف** أول من أضفى على كلمة «**أنطولوجيا**» معنى فنيا متخصصا . فعنده أن الفلسفة النظرية (**الميتافيزيقا**) تنقسم إلى جزء يعالج الكينونة بعامة ، موضوعية كانت أو ذاتية ، وجزء يعالج وحدات خاصة من قبيل النفس ، والعالم ، والله . والجزء الأول هو الأنطولوجيا .

ويذكر «**المعجم الفلسفى**» لمؤلفيه **مراد وهبه** ، **ويوسف كرم** ، **ويوسف شلالة** (الطبعة الثانية ١٩٧١) ، نقلا عن تعريفات الجرجانى ، أن الأمور العامة = الأنطولوجيا هى مالا يختص بقسم من أقسام الموجود التى هى الواجب والجوهر والعرض ، بل تقال على الموجود من حيث هو كذلك فتعم جميع الموجودات . فهى قسم من أقسام ما بعد الطبيعة .

للنقد الأنطولوجى فى عصرنا ثلاثة ممثلين كبار ، اثنان منهم على الأقل فلاسفة محترفون : **مارتن هيدجر** الألمانى ، **وجان بول سارتر** الفرنسى ، **وجون كرورانسوم** الأمريكى . ولكل منهم تلاميذ عديدون تولوا جزئيات مذاهبهم بالتنمية والتطوير ، أو وسعوا من أفق نظرياتهم لتستوعب فى شبكتها مناطق جديدة من الخبرة الأدبية .

مارتن هيدجر فيلسوف وعر المركب ، شائك الجانب ، يمثل التقليد الفلسفى الجرمانى فى أكثر صوره ميتافيزيقية وتعقيدا وجهامة . لا يكفى لكى تقرأه أن تكون على معرفة **بأرسطو وأفلاطون** فى النصوص اليونانية الأصلية ، وإنما يجب أن تعرف أيضا فلاسفة ما قبل **سقراط** . أضعف الإيمان ـ لمن كان لا يملك هذه المعرفة المتخصصة ـ أن تقرأه فى ترجماته الإنجليزية والفرنسية ، وأن تقرأ ما كتبه عنه بالعربية **عبد الرحمن بدوى** ، **وزكريا ابراهيم** ، **وعثمان أمين** ، **وفؤاد كامل** .

فى محاضرته عن «**هلدرلن وماهية الشعر**» (نقلها إلى العربية **الدكتور عثمان أمين**) يقرر **هيدجر** ـ تمشيا مع إيمانه بأن اللغة مسكن الوجود ـ أن الشعر هو «**تأسيس للكينونة عن طريق الكلام**» ، وأن «**كينونة الإنسان مؤسسة على اللغة**» . عظمة هلدرلن تكمن فى قدرة لغته على جعل الموجود يتكشف . يقول هيدجر : (حيث تكون لغة يكون عالم ، أعنى ذلك العالم المتغير أبداً ، عالم القرارات والمشروعات ، والعمل والمسئولية ، وعالم العسف والصخب والعطب والضلال أيضا) .

سارتر فى مرحلته الأولى على الأقل قبل أن يتمركس ـ تلميذ نابغ لهيدجر ، وكتابه الفلسفى الرئيسى «**الوجود والعدم**» (١٩٤٣) يدين

بالكثير لكتاب هيدجر «**الوجود والزمان**» (١٩٢٧) . عند سارتر أن نتائج البحث الأنطولوجي تفضي إلى أن الحرية ضرورة ، لا بل إنها قدر لا مفر منه . هذه الكلمة -**الحرية - هي الجذر الأساسى الذى يغذى كل دراسات سارتر عن أدباء أفراد : بودلير ، فلوبير ، جان جينيه ، كامو ، مورياك ، جيد ، جيرودو ، ناتالى ساروت ، دوس باسوس ، فوكنر . فى هذه الدراسات يستخدم سارتر تحليلا نفسيا وجوديا ، يركز على الاختيار الأساسى فى حياة كل أديب .**

بودلير ، مثلا ، هرب من حريته إلى الارتماء فى أحضان مبادئ لاهوتية وأخلاقية مقررة سلفا ، وإن عجز - لضعفه البشرى - عن العيش طبقا لهذه المبادئ . لهذا كان ، فى نظر سارتر ، مجرد متمرد وليس ثوريا حقيقيا . جينيه - «القديس والشهيد» - **على العكس من ذلك وجد الجرأة لكى يتبع جنسيته المثلية ، وميله إلى السرقة ، وذلك جزئيا على سبيل التحدى لمواضعات مجتمع بورجوازى قائم على الاقتناء المادى ، وعلى تجنب المخاطرة الفكرية والروحية والجنسية . فرانسوا مورياك - الروائى الكاثوليكى - نموذج آخر لفرض الأطر المسبقة على العمل الفنى . فى مقالة عن «مسيو فرانسوا مورياك والحرية» (١٩٣٩)** - نقلها إلى العربية جورج طرابيشى - يتهم سارتر الروائى بتلك الخطيئة المميتة التى أودت بأوديب وغيره من الأبطال التراجيديين الإغريق : خطيئة الكبرياء . إن مورياك يلعب فى رواياته دور **الإله** كلى القدرة ، كلى المعرفة . وكما يعرف **الإله** خبايا النفوس وأدواء الجسوم ، **يعرف مورياك كل شئ عن شخصياته ، ولا يدع لها مجالا للنمو الحر . إنه يكتب من زاوية المطلق ، وكأنه يتعامل مع الأبدية ، لا مع كائنات تاريخية مشروطة بزمانها ومكانها وموقفها** . ومورياك يحدد ماهية شخصياته قبل أن يكتب ، ويقرر أنها ستكون على هذا النحو أو ذاك . إنه مثل آسموديوس ، ذلك الشيطان الأعرج الذى صوره **لوساج** ، وكان يرفع سقوف منازل مدريد ليطلع على أسرار سكانها . أو هو - بعبارة أكثر وقارا - ينصب نفسه قاضيا يتوحد فى البداية ، **متعطفاً** ، مع شخصياته - تيريز ديكورو مثلا - ثم إذ به يتراجع لكى ينظر إليها من الخارج ، **ويحكم** عليها .

جون كرورانسوم ناقد أدبى ذو ثقافة فلسفية يعد من آباء «**النقد الجديد**» ، وقد كان معلما لآلن تيت فى جامعة فاندر بيلت . يقول عنه مالكولم براد برى : إن منهجه ، رغم ميله إلى النقد التطبيقى ، فلسفى النزعة ، يدين بالكثير لكانط ، **وربما** لبرجسون . **فهو** يناقش العمل الفنى أنطولوجياً ، أى كشئ فى حد ذاته . ويتتبع هذا توكيدا لما هو عينى ، وشكا فى التجريد ، وإيمانا بأن الفن معنىً ، أساسا ، بفعل الإدراك الحسى .

لرانسوم محاضرة عنوانها «الشعر كلغة بدائية» (١٩٤٢) (**نقلها إلى العربية جبرا ابراهيم جبرا) يقول فيها : «إن دافع الشاعر أنطولوجى** (كينونى) ، كدافع من نسميه العالم . إنه يخبرنا عن بعض سمات العالَم الطبيعى ، وهى ليست السمات التى يخبرنا عنها العالم - وإن يكن كلاهما يخبرنا عن بعض سمات كينونة الأشياء . وأنطولوجية العمل تنبع من اتحاد البناء والنسيج وما يتولد عن هذا الاتحاد من معنى . **فأنطولوجية العمل** الشعرى هى وضعه الفريد الذى يميزه عن أى حديثٍ غير شعرى .

كاتب المقال الذى نقدمه هنا هو الناقد الأمريكى المعاصر و . ك . **ويمزات** ، صاحب كتاب «الصورة اللفظية [حرفيا : «الأيقونة اللفظية»] : دراسات فى معنى الشعر» (١٩٥٤) وهوكتاب أساسى يناقش قضايا من قبيل : مغالطة النية (أى القول بأن تكون نية المؤلف هى معيارنا للحكم على مدى نجاحه) ، والمغالطة الوجدانية (أى الخلط بين القصيدة ونتائجها : بين ما هى عليه وما تؤديه من وظائف أو تولده من آثار) ، وعلاقة الشعر بالأخلاق ، وبناء صور الطبيعة فى الشعر الرومانسى ، والعلاقة بين الرمز والمجاز ، وعلاقة القافية بالمعنى ، والتنويع ، ومجال النقد ، وشرح النصوص باعتباره منهجا نقديا ، والشعر والفكر المسيحى .

والمقال مأخوذ من كتاب «النقد المعاصر» وهو صادر عن دار «إدوارد أرنولد» للنشر بلندن عام ١٩٧٠ ، أعيد طبعه عام ١٩٧٥ ، وحرره الأستاذان **مالكولم برادبرى** ، **وديفيد بالمر** .

ويتكون الكتاب ، إلى جانب تصدير المحررين ، من تسع مقالات هى :

١ - مقدمة : حالة النقد اليوم (مالكولم برادبرى)

٢ - النقد باعتباره نسقا إنسانيا (جريام هف)

٣ - طَرْق الموضوع : المدخل الأنطولوجى (و . ك . ويمزات)

٤ - نقد الأجناس الأدبية : مدخل من خلال النمط ، والطريقة ، والنوع (آلان رودواى)

٥ - نقد المقارنة : مدخل من خلال الأدب المقارن والتاريخ الذهنى (جون فلتشر)

٦ - «لا شعور» الأدب : المدخل التحليلى النفسى (نورمان هولاند)

٧ - الدراسات الثقافية المعاصرة : مدخل إلى دراسة الأدب والمجتمع (رتشارد هوجارث)

٨ - بناء النقد ولغات الشعر : مدخل من خلال اللغة (روجر فاولر)

٩ - النقد باعتباره نشاطا فرديا : مدخل من خلال القراءة (إيان جريجور)

فى ترجمتى للمقال - وصعوبته واضحة للعيان - اضطررت إلى إيراد بضع مقتطفات بلغتها الأصلية ، حيث أن ترجمتها لاحت لى عبثا . أدرجت بعض كلمات شارحة فى متن المقال بين قوسين [ ] حتى لا تختلط بهوامش المؤلف الواردة فى نهاية المقال . هناك أبيات من مسرحية «هملت» نقلتها من ترجمة الدكتور محمد عوض محمد لهذه المسرحية (دار المعارف) من سلسلة مسرحيات شكسبير التى نشرتها الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية .

طرق الموضوع : المدخل الأنطولوجى

بقلم : و . ك . ويمزات

كلمة

يتقارب المدخل الأنطولوجى أو «الداخلى» إلى فن الأدب مع المداخل المضادة لدى كل نقاط الأفق الأدبى بأكمله . وخير ما يخدم عرضى هو أن أورد بعض إشاراتى على شكل هوامش . بعض مقالاتى المنشورة فى كتابى «الصورة اللفظية» تمس المراحل الباكرة للنقد الكلى أو النقد «السياق» الداخلى فى الدراسات الإنجليزية الحديثة . وهنا أورد بضع أعمال حديثة تمسح التطورات الأخيرة وبعض أعمال أسهمت ، على أكثر الأنحاء مباشرة ، فى تشكيل الحجة التى سأحاول التقدم بها هنا . **القسم الأول** : كتابا مرى كريجر «الرؤيا المأسوية : تنويعات على خيط فى التفسير الأدبى» (نيويورك ١٩٦٠) و «سوناتات» شكسبير والبويطيقا الحديثة» (برنستون ١٩٦٤) يمسحان الصعوبات الأساسية التى تواجه هذا النوع من النقد . مقالة إنجو سدلر **The Iconolatric Fallacy** : عن حدود المنهج الداخلى فى النقد» ، صحيفة علم الجمال والنقد الفنى» ٢٦ (خريف ١٩٦٧) ص ٩ — ١٥ ، توضح بعض توازيات حديثة بين منطقتين قوميتين من النقاش ، نشأتا مستقلتين إحداهما عن الأخرى إلى حد كبير : الأمريكية والألمانية . مقالة إدجار لوهنر «المنهج الباطنى» فى كتاب : «أنساق النقد : مقالات فى نظرية الأدب وتفسيره وتاريخه» ، تحرير بيتر دمتز وآخرين (نيوهيفن ١٩٦٨) توسع المنظور لكى يغطى الشكلية الروسية والتشيكية بل «شرح النصوص» الفرنسى منذ ١٩٠٢ . كتاب ل.ت . ليمون **النقاد الجزئيون** (نيويورك ١٩٦٥) ، فى فصليه الخامس والسادس ، يمسح نفس الصعوبات التى يتناولها مرى كريجر . وانظر كتاب جريام هف «مقالة عن النقد» (١٩٦٦) خاصة الفصلين الثالث ، والثانى والعشرين ، عن الشكلية و «استعارة الشكل العضوى» .

وفى القسم الثانى ، الذى يشرح الأفكار الراهنة عن «السياق» باعتباره خارجيا ، ووسط العمل الأدبى الذى لا تحده حدود . أشير إلى ندوة عن النقد الأدبى عقدت فى ييل عام ١٩٦٥ . وقد نشرت ست مقالات منها فى مجلة «مودرن لا نجودج نوتس» ٨١ (٥) (ديسمبر) . انظر بصفة خاصة مقالة جيفرى هارتمان «ماوراء الشكلية» و مقالة ج . هيليز ميلر أطراف النقد المتقابلة : تأملات حول ندوة ييل» . بعد ذلك أشير الى مقالة ج . هيليز ميلر «مدرسة جنيف» فى مجلة «الفصلية النقدية» ٨ (شتاء ١٩٦٦) ص ٣٠٥ — ٣٢١ . انظر أيضا كلمة الترحيب للمحرر أ . أ . دايسون فى ذلك العدد . وانظر كتاب ميلر «اختفاء الرب : خمسة كتاب من القرن التاسع عشر» (كمبردج : ماساشوستس ١٩٦٨) وهو يحوى فصولا عن ستة من نقاد جنيف وفصلا عن ج . هيليز ميلر .

أما عن إشاراتى فى **القسم الرابع** إلى تطورات علم اللغة بعد بلومفيلد فانظر ، مثلا ، مقالة أرتشيبولد أ . هيل : «علم اللغة منذ بلومفيلد» ، فى «صحيفة الكلام الفصلية» ٤١ (أكتوبر ١٩٥٥) ص ٢٥٣ — ٢٦٠ ومقالته «تحليل لقصيدة البازى» [لهوبكنز] : تجربة فى المنهج البنائى» فى مجلة «منشورات رابطة اللغة الحديثة» ٧٠ (ديسمبر ١٩٥٥) ص ٩٦٨ — ٩٧٨ ومقالته «أغنية بيا» [لبراوننج] : محاولتان فى القراءة البنائية فى كتاب «قراءات فى علم اللغة الانجليزى التطبيق» تحرير هارولد ب . آلن (نيويورك ١٩٥٨) . وعند نهاية هذا القسم أناقش البنيوية : انظر «البنيوية : دراسات جامعة ييل فى الأدب الفرنسى» ٣٦ — ٣٧ (اكتوبر ١٩٦٦) عن البنيوية فى علم الإنسان ، والتحليل النفسى ، وعلم اللغة ، والنقد الأدبى ، مع ببليوجرافيات مشروحة قيمة - انظر بخاصة مقالة أندريه مارتينيه «البنية واللغة» ، ومقالة جيفرى هارتمان البنيوية :«المغامرة الأنجلو- أمريكية» ، ومقالة مايكل ريفاتير «وصف الأبنية الشعرية : مدخلان إلى قصيدة بودلير «القطط» ، انظر أيضا مقالة رومان ياكوبسن وكلود ليفى شتراوس «قطط شارل بودلير» فى مجلة «لوم» ٢ (١٩٦٢) ص٥ — ٢١ . ومقالة ياكوبسن «وجهان للغة ونمطان من اضطراب الحُبسة» [فقدان القدرة على الكلام]فى كتاب «أسس اللغة» (س — جرافنتاج ١٩٥٦) ص ٦٤ — ٧٢ (وقد أعيد طبعها تحت عنوان «القسمة الجذرية فى اللغة» فى كتاب «اللغة بحث فى معناها ووظيفتها» ، تحرير روث ناندا آنشن ، نيويورك ١٩٥٧) ، ومقالته المسماة «تقرير ختامى : علم اللغة والبويطيقا» فى كتاب «الأسلوب فى اللغة» تحرير توماس سبويك (نيويورك ١٩٦٠) وهو نص أبحاث مؤتمر عقد بجامعة إنديانا فى ١٩٥٨ . وفى المجموعة المسماة «أنساق النقد» ، المذكورة أعلاه ، انظر مقالة ف . و . بيتسون «علم اللغة والنقد الأدبى» ومقالة و . ك . ويمزات «التكوين : إعادة زيارة لمغالطة» . العلاقات السياقية للموضوع الشعرى كـ «مفهوم» تجدها محل نقاش ، على ضوء الفلسفة الإنجليزية فى اللغات ، فى كتاب جون كيزى «لغة النقد» (١٩٦٦) خاصة صفحات ١ ، ١٢ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ١٦٢ .

— **عجبا أى مصير وضيع نصير إليه ياهوراشيو ! لماذا لا نتتبع بخيالنا مصير ذلك التراب النبيل لجسد الإسكندر ، حتى نجد أنه استحال طينا يسد به ثقب برميل ؟**

— إن هذا يكون إسرافا فى التصور قليل الجدوى» (مسرحية «هملت» الفصل الخامس ، المنظر الأول)

إن السؤال عن الموضوع الصائب للدرس الأدبى ، أو أكثر موضوعاته إقناعاً ، يغيم اليوم فى ثنايا سؤال آخر عما إذا كان من الممكن طرح مثل هذا السؤال على نحو صائب . وخير تقرير وجيز لهذه المشكلة الوجيزة أعرفه إنما يقع قرب نهاية كتاب مرى كريجر المسمى «الرؤيا المأسوية» . ومن ثلاثة عشر صفحة ، رثائية على نحو غنى ، تنعى موت النقد «الشكلى» الأمريكى ، أختار بضع جمل لا تعوزها الفصاحة

ترجمة : ماهر شفيق فريد



- **لما كانت العضوية وعدم قابلية النص للانتهاك مسائل نوع لا درجة ، فإنه ينبغى النظر إلى الشعر على أنه شكل من الحديث غير إشارى ، بمعنى من المعانى ، حتى رغم أنه ينبغى أن يكون ، بمعنى من المعانى ، إشاريا لكى يكون شكلاً من الحديث ، أساسا .**

- **يلوح لى أن هذا الدور يمثل النقطة الحاسمة ، إن لم يكن نهاية الطريق ، فى النقد الحديث .**

- **إن مُنظّرى المستقبل الذين يريدون المحافظة على مكاسب .. هؤلاء النقاد ولا يريدون أن يروها تضيع فى تيار النظرية الأفلاطونية العام سوف يتعين عليهم أن يجدوا سبيلا لإبقاء نظام الشعر السياقى مغلقاً ، وأن يجعلوا المواد الشائعة التى تدخل الشعر ـ مواضعات معانى الكلمات ، وعلاقات الأقضية ، والأشكال الأدبية ـ تُحوز فى الفعل الخلاق مع متطلباته العضوية بحيث تخرج فريدةً تماما[١] .**

إن هذه القطع تؤكد مشكلة تمييز القصيدة كموضوع قابل للعزل وقابل للمعرفة فى قلب مستنقع خبرتنا المعقدة ، حقيقيةً أو لفظية ، أكثر مما تؤكد المشكلة المكملة أو المعتمدة عليها بشكل وثيق والتى نجد كريجر فى كتابه هذا معنيا بها ـ إذ يحتج بأن ثمة اختيارا «مانويا» فى مقابل الاختيار «الأفلاطونى» ـ نعنى مشكلة صدق وقيمة النماذج التصورية المنطوية ، بالضرورة ، فى بنية الموضوع القابل للمعرفة . أما المشكلة السابقة ، مشكلة معرفة الموضوع (أو بلغة أسمى : مبحث المعرفة) فهى ما يعنينى هنا مباشرة .

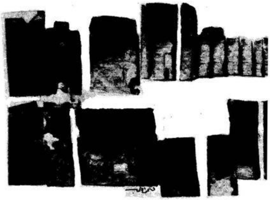
لقد كان نمو هذه العقدة الصغيرة من الأفكار لا يقل بطئا ولا التفافا ولا تدرجا عن نمو أغلب الأفكار بيد أنه بالنسبة لغرضنا الحالى ، أعتقد أن أربع لحظات نقدية هى فقط ما نحتاج إلى أن نميزه . وأولى اثنتين من هذه اللحظات يفصل بينهما قرابة قرن . أما الثالثة والرابعة ، إذ تأخذان برقاب الثانية ، فتقعان فى آنٍ واحد اليوم . وهاتان الأخيرتان هما ما سأتوقف عنده بصورة أساسية .

ـ ١ ـ

إن فكرتنا الحديثة عن العمل الفنى على أنه وحدة موجودة على نحو منفصل ، مستقلة ـ بمعنى من المعانى ـ أو تدور حول ذاتها ، فكرة وثيقة الصلة بفكرة الشكل العضوى الحيوى . إن سنجابا يركض فى قلب شجرة ، والشجرة المتجذرة شيئان أكثر نيلاً للاحترام وأكثر إقناعا من كتلة صلصال تتصدع أو حتى من قطعة صخرة صلبة انكسرت من جانب جبل . إلى هذا الحد نكون متابعين لأرسطو . بيد أن المركز والتوكيد الحديثين لهذه الفكرة لم يتحققا إلا فى حقبة الفن الرومانسى ونظرية الطبيعة . إن الصورة الكاملة للشكل العضوى فى الشعر قد وجدت حوض بذورها ونموها الأول فى الغابة الممطرة المدارية للفلسفة الطبيعية فى القرن الثامن عشر ، والأوصاف العلمية الباكرة ورسوم الأشكال الحية ، والعالم البيولوجى عند كانط وجوته وشلنج وكولردج وكيتس . كانت العضوية مضمونا أدبيا ، ومادة مادية (كما فى قصيدة إرازموس دارون المسماة «الحديقة النباتية») ، لعدة عقود ، قبل أن تغدو الميتافيزيقا النقية لنظرية فى المعرفة والشكل الجماليين ، وقد حدد كولردج ـ الذى كان بصره مركزاً على كلٍ من الطبيعة الحية وشكسبير ـ خمس خصائص للشكل البيولوجى ، ومن ثم ضمنا ـ وصراحة جزئياً ـ للعمل الفنى . قال من الناحية الفعلية إن الأعمال الفنية ـ كالكائنات العضوية الحية . كانت كليات (وليست تجميعا لأجزاء ـ «ليست الأجزاء بشىء») . إن الأعمال الفنية تنمو كالنباتات الحية ، متمثلة عناصر متباينة فى كيانها الخاص . وهى تتشكل من الداخل ، لا بفعل ضغوط أو قوالب خارجية . والأجزاء يعتمد بعضها على بعض (ينفخ بعضها الحياة فى بعض)[٢] . وقد ظل هذا وصفا كلاسياً يحظى باحترام كبير . إن أجزاء معينة من القصائد ذات لمعان موضعى (دوبيت أو مناجاة للذات)صلصال صانع النماذج ، حجر المثال وإزميله ، ضوضاء الآلة الكاتبة أو رائحة الطهو . قوالب التماثيل البرونزية (حتى قوالب الكعكات المسكرة والهلام اللحمى) ، الاعتماد المتبادل بين طفلين على طرف أرجوحة : مثل هذه الخواطر تستطيع أن تثير ـ إذا سمحنا لها ـ بعض تساؤلات عن ذلك المركب المجازى . بيد أننا لن نطيل النقاش على مثل هذه الأسس .[٣]

ـ ٢ ـ

إن الموقف التطبيقى الذى نمقه النقاد الأمريكيون الجدد فى مقالاتهم فى أواخر الثلاثينيات وفى الأربعينيات قد أكده ، قبلهم ، بقوة درامية كبرى واستراتيجية مُحيدة أ . أ . **رتشاردز فى القسم الأول من كتابه «النقد العملى» (١٩٢٩) ، وهو نوع من الآلة أو الشرك صنعه من تجارب اضطلع بها بجامعة كمبردج ـ تجارب على قصائد مع الطلاب ، وتجارب على طلاب مع القصائد . وقد كان من المتضمنات ـ وإن لم يكد يُثبت ـ فى كتاب رتشاردز أنه يمكن تمييز القصيدة الجيدة عن القصيدة الرديئة عن طريق الفحص المصمم لعلاقاتها الداخلية ، التى لا يربط بينها من الخارج سوى استجابة «مخلصة» من جانب شخصية القارىء بأكملها** . إن القصائد الثلاثة عشر ـ بلا توقيع ولا عنوان ولا تاريخ ـ التى اختارها للعرض (إلى جانب خيانات مختارة ، و «محاضر» بقلم طلابه ، وعدد محدود من التلميحات الماكرة بقلم رتشاردز



نفسه) ، ربما كانت قد بدأت تتخذ ـ حين يعيد المرء زيارتها فى سياق مناظرات اليوم ـ مظهر مجموعة من الثدييات والطيور والحشرات الصغيرة ، ربما إلى جانب أحجورة أو عصا أو حجر دُس لتحقيق التوازن ، وكلٌ منها معروض تحت زجاجة خوائية ، مع تعليمات للطلبة من عالم مهيمن : «افحص فحصا كاملا وقرر أيها حى» . ومع ذلك فإنها لم تلح كذلك لجيل شاب مهتم من الأكاديميين فى الثلاثينيات . ربما لم تكن تلوح كذلك كليةً الآن . وفى تصورى أنه قل بين أكثر النقاد السياقيين الخارجيين اليوم تصميماً من هو خليق أن يذهب إلى أنه ـ فى ظل الأوضاع المُنتقاة ، على نحو صناعىّ ، لتجربة رتشاردز ، خليق أن يعجز ، بأمانة ، عن أن يجد أى اختلاف فى المغزى والنغمة والكيان الشعرى (والقيمة الشعرية) من المقطوعة الأولى من رابع قصيدة يوردها رتشاردز :

كان ثمة نشوة للربيع فى الصباح
عندما بحثنا بحثا فى الغابة .
لأنك كنت ربيع قلبى ، يافتاى العزيز ، وقد أقسمت أن حياتى طيبة
[ج . أ . س كندى]

والأبيات الأربعة الأولى من ثالث قصيدة يوردها :

لدى الأركان الخيالية للأرض الكروية انفخوا .
فى الصور أيها الملائكة ، ولتقم ولتقم
من الموت أيها الحشد الذى لا يحده حد ولا يعده عد .
من الأرواح . ولتمض إلى جمع شتات أبدانهم . [جون دن]

ـ ٣ ـ

وإزاء قابلية الإنجراح البالغة لمفهوم شخصية الأب ، وتعليمات فرويد ، وما تلا ذلك من وعى عم العالم الأكاديمى فى عصرنا ، لم يكن من المنتظر أن يتحول موقف النقاد الأمريكيين الجدد ـ حتى فى أكثر حالاته إقناعا ـ إلى شىء سكونى ، أو أن تتمتع أفكارهم بسيادة طويلة كتلك التى تمتع بها سحر النزعة التاريخية الذى سبقهم . إن التفجر السكانى الأكاديمى فى فترة ما بعد الحرب ، وما ترتب عليه من تصعيد مخيف لجهود النشر ، قد أحدثا نفس النتيجة الثورية . إن الأشخاص الجدد والأجيال الجديدة من المحترفين بحاجة إلى منابر جديدة . ونصيحة باوند للشعراء قد وُجد أنها معادلة فى الإقناع للنقاد الطامحين . والبرامج الإيجابية يتعين إدخالها عن طريق الاحتجاجات أيضا ، وهو ما قد يكون الجزء الأجهر صوتا ، والأسهل تعريفا ، من العقيدة . إن النقاد الذين دون الخمسين اليوم يحتمل جدا أن يكونوا ـ فى هذه المناسبة أو تلك ـ قد جهروا بحزنهم على موجة الحذلقة الإسكندرية ، والتطبيقات الآلية لـ «الشكلية الأنجلو ـ سكسونية» مما تلا رواج نظرية النقد الجديد . ويلوح أن الشرح قد غدا «زانية بابل ، التى تجلس متسربلة بثياب أكاديمية سوداء ، على تنين النقد العظيم ، توزع بلسما مكررا منوما من كأس حذلقتها»(٤) [صدى من سفر : رؤيا يوحنا اللاهوتى بالعهد الجديد] .

وفى تقرير عن ندوة دارسين شبان عقدت بجامعة ييل ، منذ بضع سنوات خلت ، نلتقى بإعلانٍ راضٍ عن ذاته مؤداه أن «الشكلية المحلية» ، ومن كان عدوها الرئيسى بالأمس فقط : نسق الصور الأصلية عند نورثروب فراى ، لم يعودا «يقعان فى الصميم» ، من المشاورات الحكيمة . لم تعد هناك معاداة لأيهما . ولكن دروسهما يمكن أن تعتبر أمرا مسلما به . والوحى القادم سوف يأتى من أوربا . كان مدير الندوة أستاذا فى قسم الأدب الفرنسى بجامعة ييل . وأغلب المشتركين «تلقوا تدريبهم فى أوربا» ، أو كانوا على الأقل مدرسين فى أقسام اللغات المتفرعة من اللاتينية أو أقسام الأدب المقارن . والمعلق الذى سقت كلماته هو ج . هيليز ميلر ، أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة جونز هوبكنز . وفى موضع آخر نجد تقرير هيليز ميلر ، فى نفس اللحظة تقريبا ، عما صاريدعى مدرسة جنيف»(٥) . فى النقد الفرنسى ، وهى التى يمتد موروثها مباشرة عبر صفحات «المجلة الفرنسية الجديدة» وبعض النقاد الانجليز فى القرن التاسع عشر إلى الرومانسية ـ وهو فى النهاية ، على ما أظن ، موروث منحدر عن لونجينوس . «الوعى بالوعى» ـ أو وعى الناقد بوعى الكاتب ـ فى شفافية متطابقة : ذاك ما يصنع النقد أو هو النقد . إنه اتحاد موضوع بموضوع آخر ، نشاط روحى ـ يكاد يكون ملائكيا . أما العمل الأدبى كما موضعته التصورية الأرسطية فلا يعدو أن يكون عقبة معتمة . ولا شىء أقل من وعى كامل ، منتشر عبر كيانٍ كامل من التعبيرات ، الكامل منها والشذرى ، المتعمد والذى أوحت به المصادفة ، خليق أن ينقع من غلة ذلك الميل إلى التشارك . وفى الوقت ذاته (وعلى سبيل المفارقة ، رغم محو للذات لازم من جانب الناقد فى حضور المؤلف) فالنقد متابعة لمغامرة الناقد الروحية الخاصة (كما فى الأيام الخوالى ، مع بعض اختلافات ، لدى أناتول فرانس ولدى أوسكار وايلد) . إنه فعل فنى ثانوى ، نوع من الأدب الخلاق ، مخلص للموروث السويسرى المحلى : موروث التأمل والتهوم والاعتراف على طريقة **روسو ، وسنانكور ، وكونستان ، وإميل ، ورامو** .

وفى كتاب يضم دراسات عن الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ، هو كتاب «اختفاء الرب» ، وجدنا هيليز ميلر يقدم مثلا قبل

الآبين الذى قدمه بمناسبة ندوة ييل فى ١٩٦٥ . وفى تصوير لطبعة ورقية الغلاف (١٩٦٥) من هذا الكتاب فصّل القول فى ذلك : «يلوح أن من الممكن للطرق الأوربية فى أداء النقد .. أن تلوح للأمريكيين بديلا لخلق نقد محلى آخر .. يتمثلُ تقدم النقد الأوربى فى العشرين سنة الماضية ، ومع ذلك يعيد تشكيله حسب خبرتنا الأمريكية الفريدة بالأدب وقواه»

كان تصديره فى الطبعة الأصلية ، صلبة الغلاف ، يقول : «لئن كان الأدب شكلا من الوعى ، لقد كانت مهمة الناقد هى أن يوحد بين ذاته والذاتية المعبر عنها فى الكلمات ، وأن يحيا تلك الحياة من الداخل من جديد ، وأن يكونها من جديد فى نقده» . والفصل الختامى الأخير من كتاب «اختفاء الرب» ، وموضوعه جيرارد مانلى هوبكنز ، ربما كان أخصب تمثيل فى الكتاب لمنهج مدرسة جنيف ، وقد نُقل إلى الخبرة الأدبية للولايات المتحدة الأمريكية . إن قصائد ، وصلوات ، ومذكرات طلبة جامعيين ، ويوميات ، ورسائل ، ومقالات «حديثة» و «باكرة» ، قد سُحقت وأعيد تجميعها فى جدل لا تاريخى أساساً . إننا نفحص إعادة تركيب عقل ـ عُزل ، بصفة خاصة ، فى وعى حاد بـ «مذاقه» الخاص ، ومع ذلك فهو يتوق ـ دون راحة ـ من خلال بنيته الداخلية المميزة ، والقوة المحددة لهذه البنية ، والاستعارات ، والتقفية والانسجام ، فى عالم من الكلمات والشعر أرقش على نحو متعدد الألوان ـ يتوق إلى توافيق الحس بمحايثة الله فى الطبيعة والروح الإنسانية . إنَّ التوكيد يقع ، بصورة مترددة وتأكيدية ، على ما هو متعدد . إن ما تتسم به خبرة هو بكنز من عجلة مشوشة ، وتقطع فى النغمات ، وتعدد للألوان وتغطية السجل الشذرى ، تجعل منه نموذجا مثاليا لهذا النوع من العرض عن طريق التقطيع أو التجزئة على شكل ذرات . ويولد هذا غمامة رقيقة من عقل هو بكنز . إن ناقداً من المدرسة السيرية التى عفى عليها الزمان (وعرضاً نلاحظ أنه لم يحرر النقد الأمريكى الحديث من مخالبها سوى النقاد الجدد) قد يشكو من أننا لا نجد هنا إلا أقل القليل من شكل أو خط الحياة ، أو حتى أى سيرة ذهنية ، وأقل القليل من المعالم ، أو الحكايات ، أو المداخل ، أو الذُرى . ولا ريب فى أن هذا النوع من الشكل ، عن طريق انعدام الشكل ، له بعض الصلة المراسِلة لضرب مدرسة جنيف السَّنية صفحاً عن أشكال المؤلف الشعرية المتحققة «المجد لله على الأشياءالرقشاء .. احمدوه» [من سوناتة لهو بكنز] . إن هذه السوناتة الاقتضابية الفاتنة ، وعنوانها «الجمال المتعدد الألوان» ، تُفحص بعناية مُحبة ملحوظة ، لأن الناقد ينظر إليها على أنها نوع من الملخص أو الشعار لوعى بكنز بالتقفية . وهى تلوح ، بدرجة مساوية ، شعارا طيبا ، من حيث معناها الذى تؤكده ، إن لم نقل من حيث شكلها الماكر ، للمنهج النقدى المعروض .

ومرى كريجر أستاذ أمريكى آخر راح ، فى السنوات الأخيرة ، يراقب نقاد جنيف عن كثب متعاطفا ـ وإن يكن يملك قدرة كبيرة بارعة على مقاومتهم . وثمة اثنتان من أحدث محاضراته ـ ألقيتا فى ندوة عن العلوم الإنسانية بجامعة جونز هو بكنز عام ١٩٦٨ [٦] ، تطنبان الهدف فى هذه النظرة إلى القصيدة على أنها حائل تصورى يقوم بين الناقد والوعى الخالص للكاتب . وتُحَلِّل مثل هذه الوحدة الوسيطة ، وهو ما يدفع إليه بنجاح نقاد جنيف ، نتيجة لا ينجو منها كريجر إلا بالكاد ، إذ كثيرا ما أدى به جدله الخاص إليها رغم أنفه . وهو يشير ، عرضا ، إلى نفاد الصبر البالغ الذى يتسم به الناقد الأمريكى إيهاب حسن الذى نراه ـ فى فراره من الموضوع الشعرى ـ يكاد يؤكد ، وإن لم يؤكد تماما ، عدمية الصمت . (وهنا ، أيضا ، يمكن أن نذكر صوتا بارزا من أصوات الصمت فى كمبردج ، بانجلترا ، هو صوت جورج ستاينر ، وكذلك أيض سوزان سونتاج ، النيويوركية المنشقة على التفسير) . إن كريجر فى أعماقه لا يريد لهذا التدمير أن يقع . وهنا مرة أخرى ، كما فى كتابه «نافذة للنقد» (١٩٦٤) ، يهيب بذلك القياس الخارق الذى يأتى فى آخر لحظة : غرفة شعرية مقفلة «تتبادل مراياها الانعكاس» وتفتح (أسرع !) نوافذ كثيرة على الواقع الخارجى . أو نجد لديه صيغة أحدث . إن القصيدة «حديث» و «شيء» فى آن واحد وهى بهذه المثابة حركة وفى حركة ومع ذلك فهى حركة السكون . السكون الذى هو فى آن واحد مازال يتحرك . وساكن إلى الأبد» [٧] . إيه ياعروس السكينة التى مازالت عذراء ! [صدى من قصيدة لكيتس] . أما أعداء الوساطة المتطرفون من مدرسة جنيف . وعلى رأسهم . جورج بوليه . فقد توقفوا كثيرا عند خيط «الزمن» . ذلك البعد الداخلى البرجسونى الذى يجد فيه الوعى ـ الدينامية البشرية ـ كيانه وحركته ـ وذلك على النقيض من تلك التوسطات الموضوعية . المُضفَى عليها طابع مكانى بارد . والتى يريد الأفلاطونيون والنقاد الجدد ـ وكلهم شكليون ـ تجميد القصيدة فى إطارها .

وكلما صعب النجاء من تدفق الزمن ، كما يراه مرى كريجر ، كان ذلك أفضل . لايستطيع المرء أن يظفر بالحق فى اعتبار القصيدة وحدة إلا إذا هو واجه ، أولا ، وتقبل كونها ، حرفيا ، لا وحدة والذين لا يملكون الشجاعة للقيام بهذه المغامرة ، ومن ثم لم توضع براعتهم قط موضع الاختبار حقا ، يشكلون الصفوف المتعددة والمتباينة من النقاد الذين ينغمسون اليوم ، أكثر مما كان الشأن فى أى وقت آخر ، فى الوساطة المسرفة أو إضفاء الطابع المادى على الموضوع الشعرى . يلوح أن الدرس قد استُوعب . فنحن نستطيع أن نكرر التفرقة على طول خطوط قومية وثقافية . هاهنا فى هذه الحديقة التى تشتمل على مقولات وسيطة قابلة للتعريف ـ وإن يكن كريجر ينكص بأدب عن القول بذلك ـ نجد المحصول البالغ الازدهار حاليا من الأقنعة الأمريكية المحلية للموضوع الشعرى . إن المناظرة التى جرت فى أواخر الخمسينيات بأمريكا بين قدامى المؤكدين ، من مدرسة النقد الجديد ، للقصيدة وبين أصحاب الصور الأصلية والـ Mythopoeists الجدد ، وأنصاف حلفائهم من الروئيويين الشيطانيين (وهذا انتصار باهظ التكاليف للفئة الأخيرة ، حيث أنهم كسبوا أرضا كبيرة ولكنهم احترقوا فى أتون حرارتهم الخاصة) قد تلتها ـ بين النقاد الأصغر سنا ـ مرحلة ازدهار مجنون واختطاف لأكثر العُدد اتساما بالطابع الملموس والباق مما وقعت عليه أبصارهم على رف التاريخ . فى هذه الحقبة الجديدة ، نجد أن كتابا يقدم حجة ثورية مؤداها أن المفتاح الوحيد الصائب ، وقد أُهمل طويلا ، لقراءة تشوسر إنما يكمن فى البلاغة الوسيطة . ويجد كتاب آخر نفس المفتاح فى صلة

وثيقة ـ لم يفطن إليها أحد حتى الآن ـ بين تشوسر وهندسة المعمار الوسيط .[8] وثمة كتاب ثالث ـ كُتب بطريقة الشرح الفائق الذى كان لأستاذ المؤلف بجامعة هوبكنز ، الأستاذ إيرل واسرمان ، ضلع كبير فى تنميته ـ يبين أن قصائد بوب الهوراسية ينبغى قراءتها ـ صورة صورة ـ لا فى منظور أهاجى هوراس ورسائله فحسب ، وإنما أيضا فى منظور تعليقات عصر النهضة على هوراس : وقد أُضيفت عليه صبغة أخلاقية ذات مغزى .[9]

لقد قلت فى مقالة أخرى لى : «ما من مفهوم عقلانى ومنهجى ، وما من كلىٍ شفيف يُحاوَل ، إلا ويمكن تحويله ، وبسرعة فائقة ، إلى لعبة تاريخيةٍ تتسم بالكُمدة » . دعونى أضف الآن أنه ما من لعبة كامدة ، أو قطعة ميتة من التاريخ الأدبى ، إلا ويمكن إحياؤها بإمرار تيار كهربى فيها عندما تعيد اكتشافها حلقةُ بحثٍ تبحث عن أدوات وربما حدث ذلك على أيدى دارسين هم من الإنشغال بالمستقبل إلى حد يمنعهم من أن يكونوا على ذكر من أنه قد سبق لهذه اللعبة أن ماتت . يتجه تفكير المرء الآن ، بصورة خاصة ، إلى البرامج الحديثة لـ «الأجناس » الأدبية (إيه يا ظلال برونتيير ، وبابيت ، وكروتشه !) وهى التى تنبثق كشجيرات الكستناء حول الجذع الرمادى الموقر المنكوب لمدرسة الأرسطيين الجدد فى شيكاغو . إن الجنس الأدبى ، الذى كان يوما معيارا كلاسيا للقدح والتخلية [حرفيا : الاستبعاد] ، والذى ظل دائما جزءاً يُحتاج إليه من المعجَم الوصفى لمؤرخ الأدب ، والذى أهيب به حديثا ـ تحت رعاية «النقد الجديد » ـ على نحو مفيد كجزء من لغة الشاعر أو إطاره المرجعى يُمكن من انطلاقاته التعبيرية الخاصة ، يُعاد الآن اكتشافه فى الكتيبات الألمانية ويغدو جزءاً من المنظور التاريخى اللبرالى ، والمنهج النقدى ، وهو بهذهِ المثابة معيارٌ للشروح والتحليلات والتسامح النقدى . إن كتاب الدكتور **جونسون «تاريخ راسلاس»** يشتمل على شخصيات تتحدث ، طوال الوقت ، كدمى فلسفية ، ومتحذلقين متعاظمين ، ومع ذلك فهو حكاية ناجحة ، تستحق ـ على حد تعبير أغلبنا ـ ما نالته من شهرة . كيف تسنى لجونسون تحقيق هذه المآثر الأسلوبية ؟ تكمُن الإجابة فى حقيقة مؤداها أن «راسلاس » ليست رواية ، وإنما هى خرافة أخلاقية . لقد كان للخرافة الأخلاقية قواعدها الخاصة ، قواعد تكفل وتؤدى إلى توقع لغة تجريدية أخلاقية الصبغة[10] . إن مجموعة من الدارسين الشبان تتمركز فى فرع دائرة شيكاغو بجامعة إلينوى قد بدأت حديثا تنشر مجلة عنوانها **Genre** (الجنس الأدبى) . وقد أشرفوا على منبر لمناقشة الجنس الأدبى فى لقاء رابطة اللغة الحديثة عام ١٩٦٧ بشيكاغو ونشروا (فى العدد الثالث ، يوليه ١٩٦٨) ندوة عن رسالة جديدة فى الهرمنيوطيقا (علم التفسير) ، هى الرسالة الموسومة بـ «صحة التفسير » (١٩٦٧) من تأليف الأستاذ أ . د . هيرش بجامعة فرجينيا . وفى فصل طويل من هذا الكتاب ، يُلولب دونالد هيرش حول مصطلح «جنس أدبى » سلسلة مفهومات لحظية ، مستبعداً التعريفات العريضة الثابتة للأجناس الأدبية التقليدية ، ومتحركا نحو مستوى يعلو قليلا ويكاد يتطابق مع المعنى الفريد لكل عمل ـ أو ربما كان ، فى الحقيقة ، يتطابق معه ويدخل فى باب الحشو التكرارى . يظن هيرش أنه يستطيع أن يبقى «الجنس الأدبى » منفصلا عن كل عمل ، ولكنه قريب منه بحيث يطبق قاعدة مؤداها أن التفسير الصحيح يعتمد على معرفة الجنس الأدبى . وأشك فيما لو كان يستطيع أن يفعل ذلك . أظن أنه فى كل المعانى الأوسع (والمألوفة) لمصطلح «جنس أدبى » فإننا نكتشف جنس العمل بكوننا قادرين على قراءته ، لا العكس . وأنا أورد هذا المقال من استدلال **هيرش** لأنه يلوح لى ، كاستدلال **كريجر** ، واحدا من المحاولات الراهنة الأكثر حذقا وشجاعة (وإن تكن مخطئة فى ظنى) لوضع اليد ، دون تدمير ، على وضع القصيدة الوسيط ، ذى التوازن الرهيف ، بين الشاعر والقارىء . تحت شجيرات فى حديقة وراء بيت قديم قرب مكتبى توجد لوحة صغيرة من الحجر تحمل هذا النقش [شاهد على قبر كلب] :

LOTTERY
NOV. 25, 1889.
LOVING
FELLOW - CREATURE

فى منتصف طريق تفسيرى لهذه الوثيقة (بدءاً من السطر الأخير) أحدث الجنس الأدبى بمعناه الواسع ، وهذا يعيننى على بقية التفسير . يفضى هذا ـ بدوره ـ إلى شبه يقين عن الجنس الأدبى [رثاء] بمعنى عريض ، وإلى تخمين مقنع ، بدرجة عالية ، حول معنى أضيق نطاقاً لئن كان كلبُ قد حُصل عليه فى يانصيب lottery ومن ثم سمى lottery لهذا السبب ، فقد يكون تاريخ ميلاده غيره معروف .

ـ ٤ ـ

إن اللحظة الثالثة فى تاريخنا الحديث للقصيدة كوحدة ، لحظة رد الفعل والنبذ على نحو ما رأينا لتونا ، قد جاءت فى آن واحد مع لحظة رابعة ، هى من أوجه الخمسة عشر أو العشرين سنة الأخيرة تنبثق مع استمرار نشاط القطاع القديم من النقد الجديد (كما فى كتاب كليانث بروكس : «وليم فوكنر : إقليم يوكنا باتاوفا » ١٩٦٣) ، ودعمتها تطورات علم اللغة فى أمريكا بعد بلومفيلد ، كما دعمها ـ فى فترة أحدث ـ نقاد جاءوا من موروث ثانٍ للنقد الأوربى . وأيسر سبيل لتعريف هذه الحركة ـ وإن يكن ذلك على نحو غامض بعض الشىء حتى الآن ـ هو إطلاق إسم «البنيوية » عليها .

إن البدعة أو الطاقة الباريسية المعاصرة التى تدعى «البنيوية » كثرية : فـ «البنيوية »أنثروبولوجية ، ونفسية ، ولغوية ، و (ربما فى أقل امتداداتها نموا) نقدية ـ أدبية . إن البنيوية الأدبية تنحدر ، على طول خطوط واضحة وضوحا لا بأس به ، من الشكلية الروسية فى فترة الحرب العالمية الأولى (وقد شرحها للعالم الناطق بالانجليزية فيكتور إرلنتش عام ١٩٥٥)[11] ومن دائرة براغ اللغوية التى ظهرت بعد الحرب مباشرة .[12] واليوم نجدها تدخل ، على نحو متزايد ، فى علم اللغة العام وتندمج فيه . لم تكن الخلفية ولا السند السلافيان ، ولا الميل الأدبى الواضح لأبرز اللغويين المعاصرين : رومان ياكوبسن ، أمورا من قبيل المصادفة . فإذا تحولت «الشكلية » إلى شىء مذموم بعد قدح الماركسيين فيها ، تطور مصطلح «البنيوية » لكى يغدو معادله الأوربى المقبول . وحتى بعض النقاد ذوى المنزع القريب من جنيف أو بالتيمور

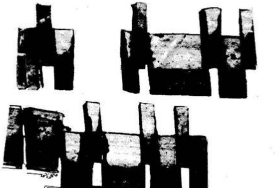
يميلون إلى نوع ما من «البنية» (أو «البنيوية»). إنهم يعدونها مصطلحات أفضل من «الشكل» (أو «الشكلية») لأن «البنية» يمكن التوفيق بينها وبين الخبرة الزمنية، وبالتالى ما يتسم به الوعى الإنسانى من دينامية وذاتية رومانسية أساسا، على حين أن الشكل - كما رأينا - تصور مكانى وخارجى[١٣]. وعند مرى كريجر) أنه حتى «البنيوية» أقرب شبها بشكلية النقد الجديد مما ينبغى، ومن ثم فهى عدو واحد من الوسطاء المسرفين فى الوساطة»[١٤]

وعند هذه النقطة سأدس بضع ملاحظات من عندى - عن موضوعات الدرس، وسياقاتها، ووضعها.

ونحن نعرف أن الدرس الأدبى يركز اهتمامه أحيانا [١] على عصر أو وجه من عصر، أو جمهور، أو جنس أدبى (الباروك، الرعوية، البورجوازى، المأسوى، المفارقة)؛ أو (٢) على مؤلف يعتبر - علية - تفسيرا لأعماله؛ أو (٣) على مؤلف باعتباره فى حد ذاته، موضوعا شخصيا شائقا بدرجة كافية (كما فى أغلب السير الأدبية)؛ أو (٤) على المؤلف باعتباره وعيا شفيفا خالصا يتجلى فى مجموعة أعماله (كما فى نقد مدرسة جنيف وجامعة هوبكنز)؛ أو (٥) على العمل الأدبى ذاته (ما نتجه نحوه)، أو (٦) على أجزاء أو قطع من الأعمال الأدبية (الأشكال البلاغية والمجازات فى البلاغة الكلاسيكية، ورموز العناصر الأولية عند باشلار، وبحث كروتشه عن خيوط روحية فى قراءة كتصفح ألبوم):

لا ريب أنه ليس من الممكن أو المستحسن قط أن نشرع لتفضيلات أى امرىء بين مثل هذه الموضوعات. ومهما يكن من أمر، فقد يكون من الممكن أن نلاحظ بعض الاختلافات فى المركز بينها. إنى أجد نفسى مضطرا إلى أن أفترض أن المؤلف شكسبير أو المؤلف بروست وحدة أفضل من أى سيرة له، أو أى وجه من سيرته، وحدة أفضل من العصر الذى عاش فيه، والجنس الأدبى لأى عمل من أعماله، أو أى من أعماله ذاتها - أفضل، بالأحرى، من مجموعة أعماله. ذلك أن الكُتاب، كسائرنا، معرضون لشرود الذهن، وفقدان التوازن الوجدانى، بل والبلادة، واللحظات الأدنى، واجتماع الشباب وغلظة الإحساس، والتقدم فى السن والتعب، والثرثرة، والتكرار. وإنما قدرتهم غير العادية على تجاوز هذه الحدود الإنسانية المألوفة فى لحظات حادة معينة من عيشهم وعملهم - أى فى أعمالهم الفردية والمنفصلة - هى ما تجعل منهم كتابا عظماء. أريد بهذه الملاحظات أن تتلاقى، عن طريق القياس، مع مسألة: أى نوع من الوحدة تستمتع به الآية الأدبية. «قيصر الجبار قد آل إلى كلسٍ وطين: وبه سدوا مهب الريح حينا بعد حين» [من مسرحية «هملت»]. بيد أن نقادنا القلقين، على أكثر الأنحاء حيوية ضمير، على نوع المركز الذى يمكن أن يبوئوه القصيدة (دون أن يجعلوا منها شيئا «موضوعيا»، «مكانيا»، لايعدو أن يكون وسيطا) لم تقلقهم قط - على قدر ما تحدثنى قراءاتى - مشكلة قيصر أو نابليون. إننا ندخل الآن منطقة يسهل فيها أن نُتهم بأننا لا نعدو أن ننغمس فى استعارات. ومع ذلك فقد لاحظت أن الأشخاص الذين يعترضون، على أكثر الأنحاء حماسة، على الاستعارات المكانية فى وصف الوحدة الشعرية (الإناء أو الأيقونة) معرضون، هم أنفسهم، لأن يبحثوا عن استعارة عندما تأتى أزمتهم الخاصة. إن هؤلاء النقاد يكتبون أحيانا بطريقة امرىء عثر على أشياء لم تكن مفقودة، يثب بظفر - أو يشرح بإصرار - على صعوبات كانت جلية دائما، وكانت - من الناحية الفعلية - مصدرا للتوتر والاهتمام فى الاستعارات التى حاول المنظرون تجنبها. إن مرى كريجر - على سبيل المثال - امرؤٌ من المحقق إنه يتطلب من نظريات الآخرين درجة من الحرفية هو ذاته أبعد ما يكون عن بلوغها فى تلك اللحظات «السحرية» التى يتحدث فيها عن المرآة - والنافذة، أو المكان - و - الزمان، فى جدليته الخاصة[١٥]. وخيط الديمومة الواعية عند أتباع مدرسة جنيف وأتباع برجسون واحدٌ من أكثر الخيوط تقبلا للاستعارة ومن أكثرها تطلبا لها - زئبق استعارى بلا حدود من العالم الخارجى ينجذب إلى دوامة وعى الروح بذاتها. «شفاه تلتقى»، «هوة تمتلىء حتى حافتها»، «خفقة جناح»، «جذوة نار»، «رقائق ماء»، «ظل»، «طراد»، «طيات»، «التفاتات»، طبيعتنا «خفة الروح»، «لدونة الفكر» - أى صورة يمكن تخيلها لا يمكن استدعاؤها إلى طيف الاستعارات الصحيح تماما التى تعبر عن وعى الزمن عند بسكال فيما لا يتجاوز ثلاث صفحات من دراسة لجورج بوليه؟[١٦] أو كما قال كاتب انجليزى يوماً فى سياق كلاسيكى أبسط كثيرا: «الزمن، من بين كل أنماط الوجود، أكثرها خضوعا للخيال».

إنما القصيدة نطقٌ يتطلب - أو على الأقل يتلقى - الانتباه لامتيازه أو قل إنها تتأمل ويمكن أن تُنقد ويُحكَم عليها. يُضفى عليها طابع مادى كموضوع، ومجازى كموضوع مكانى. وبوسعنا أن نسأل: أى نوع من الحقوق تملكه القصيدة لكى تعتبر موضوعا، أو أى نوع من الحماية تملكه لصيانة حدودها وبنيتها؟ وأنا خليق أن أقول، على الأقل، إنه لا يجمل بنا أن نتكلم كما لو كان يتعين على القصيدة أن تفى بنوع من المعايير الملائكية أو الميتافيزيقية المستحيلة لبلوغ وحدة مطلقة - أو هى لا تكون بشىء. وإنه ليلوح من الحمق أن نتوقع من القصيدة نوعا من الصلابة والاكتفاء الذاتى لا تملكها خير وحدة نعرفها مباشرة - أعنى كاتبها الكائن الإنسانى. إنى أفكر فى السياق بطبيعة الحال - لا الداخلى أو اللفظى، بالمعنى الرئيسى عند كريجر، وإنما المظروف الخارجى - لفظياً وحقيقياً فى آن واحد - وهو الذى جنح فى العصر الحديث - تحت تأثير دراساتنا التاريخية - إلى تقطيع أوصال القصيدة أو تشربها، ذرياً، فى غير المحدود. قد يكون لنا أن نتزلق هنا إلى توكيد للبيئة (الإيكولوجيا)[١٧] أو العلاقة المعدلة على نحو متبادل بين الكائن العضوى والبيئة - وهذا خليق أن يلائم، على أتم نحو، مناقشةً لما للرؤيا فى الشعر من قوة خلاقة، أو التبادل المتجدد، باستمرار، بين القصائد والموروث، كما فى الصياغة التى قدمها إليوت. بيد أنى أقول شيئا أيسر من القول بأن قصيدة إليوت «الأرض الخراب» تغير إما المنظر الحديث أو المنظر الطبيعى الهومرى. فأحد أجزاء التعديل المتبادل إنما هو اختيار. حقا إن ثمة معنى يمكن به أن يقال إن البيئة بأكملها (أى الكون) يجب أن تتحمل الكائن العضوى. نحن نقرأ أنه لو تناقص المجال المغناطيسى للأرض نحو انعكاس فى الاتجاه - وهو ما يمكن حدوثه ولا ريب - لنفذت إلكترونات وبروتونات شمسية ضارة معينة، قد تتسبب فى طفرات للنوع الإنسانى. ومع ذلك فإنى إذ أتمشى فى الغابة البدائية،



أجد أن الإبرة على معصمى هى التى تستجيب مباشرة للمجال المغناطيسى ، وليس عظامى وإن تكن هذه الأخيرة لحسن حظى تجذبها جاذبية الأرض . بل إن حالات المرء الذهنية اللحظية ، وأحواله النفسية ، ومحادثاته قد تكون أقرب حتى من هذا الذى ذكرناه إلى القياس الذى نبحث عنه . إن لحظاتنا تحمى ذاتها ـ أحيانا إزاء قوى خارجية بالغة الإلحاح ، أو إزاء مؤسسات بالغة القدم . من الممكن أن تقود سيارة فى طريق مألوف ، وإن تكن ملامحه رتيبة بعض الشىء ، ولدى لحظة معطاة لا تدرى إن كنت قد وصلت ، أو لم تصل بعد ، إلى قرية معينة . إن الأستاذ ا ، وهو فى الستين تقريبا ، يعبر الحرم الجامعى ذات صباح من أيام السبت ويلتقى بالأستاذ ب ، وهو فى الثامنة والستين تقريبا ، تقاعد حديثا ، فى طريقه ليقضى بضع ساعات من العمل المثمر فى المكتبة . يبتسم الأستاذ ا بحزن وهو يقول : «إنى فى طريق لأمتحن الطَّلبة شفوياً» . يرد الأستاذ ب بمرح : «إنى آسف من أجلك» . إن السياق الذى يفسر هذه اللمعة من المحادثات حقيقةٌ مؤداها أنه طوال خمسة عشر عاما تقريبا خلت ، كان هذان الأستاذان كثيرا ما يجلسان معا فى لجان شفوية رتيبة لاختبار الطلبة فى أصباح السبت . وسندهش حين نعرف سياقا أبعد مدىً : إنه فى فترة أقدم بكثير ، منذ ثلاثين عاما تقريبا خلت ، كان الأستاذ ب أحد الممتحنين الشفويين (ا) الذى كان حينذاك يتقدم للحصول على درجة الدكتوراه . بيد أن تلك الحادثة الأسبق ، وقد غاصت إلى مستوى من الطبقات لا يمكن معه إعادة إحيائها إلا عن طريق مجهود فى المحادثة ، ليست ماثلة فى ذهن أى من الأستاذين فى هذا الصباح من أيام السبت لقد كانت خليقة أن تفسد المزحة تماما . ولنتذكر لحظة صغيرة غريبة من القرن الثامن عشر . عندما تخرج مسز ما لا بروب [فى إحدى مسرحيات شريدان] بهذا التعبير :

as headstrong as an allegory on the banks of the Nile

تريد : as headstrong as an alligator on the banks of the Nile

ثمة شىء لا تعرفه مسز ما لا بروب ، ولكن يتعين على جمهور سيدات لندن وسادتها أن يعرفوه ، لكى يضحكوا . ليست الـ allegories (ألجوريات ، قصص رمزية) وإنما الـ alligators (تماسيح) هى التى تطبق فكوكها الحادة على ضفاف الأنهار . لكن تمهل . ثمة شىء آخر ربما لم يكن بين هؤلاء اللندنيين من يعرفه ـ وإن أمكن تعلمه ، على وجه التقريب ، من **معجم** جونسون ، أو الفصل التاسع والثلاثين من «راسلاس» . وباعتبارنا نقادا ، يجب علينا ولا ريب أن نخبرهم أو نخبر خلفاءهم اليوم : طلبتنا . إن نوع التماسيح المعروف باسم alligators (قصير ، عريض الخطم ، داكن اللون) يعيش فى فلوريدا أو الصين . أما نوع العظايا الكبيرة الذى يعيش على ضفاف النيل فيدعى crocodile (طويل حاد الخطم ، لونه أقرب إلى الرمادى أو الأخضر) . أليس لهذا التوسيع للسياق بعض صلة بمزحة شريدان عن [جهل] مسز ما لا بروب ؟ من المحقق أن الأمر ليس كذلك . وخير لنا ألا نذكره مرة أخرى .

يتساءل هيليز ميلر : أين يتوقف سياق القصيدة ؟» . أين بالتأكيد ؟ وأين يبدأ ؟ وأى درب ـ خلال المحيط الذى يكتنفه ـ يسلك ؟ لدى أى امتدادات مباشرة أو بعيدة لطبقات تغليف البيئة التجريدى يصدر السياق رنينه ؟ إن البنية الداخلية للقصيدة تلعب دورا قويا فى هذا كله كان ثمة تلميذ كتب يوما مقالة يقول فيها إن دوبيت أكزندربوب :

«no prelatés Lawn with Hair-shirt lined, Is half so incoherent as my mind»

(قصيدة «الرسالة» ١ ، ١ ، أبيات ١٦٥ ـ١٦٦)

ينبغى قراءته على ضوء دوبيت من **قصيدة أخرى لبوب** :

«Whose ample lawns are not asham'd to feed the milky heifer and deserving steed»

(قصيدة «مقالات أخلاقية» ، ٤ ، أبيات ١٨٥ ـ ١٨٦)

ولما كنت من المؤمنين بقوة التوريات ، وكل أنواع المشابهات اللفظية الأخرى فى الشعر ، فإنى لا أعرف تماما كيف أصوغ قاعدة السياق التى تجعلنى أرفض ، عن ثقة ، مثل هذا الربط [18] [بين القصيدتين] . بيد أنى أبحث أولا عن المواجهات التى لا خيار لنا فيها ، وفقط فيما بعد أبحث عن القواعد ، إن وجدت . إن نتيجة تشرب القصيدة ، بلا حدود وذرياً ، فى السياق وهو ما يتصوره **هيليز ميلر** إنما يوجد خير تعبير عنه فى جمله الخاصة . [**يقول**] : «**إن علاقات القصيدة بما يحيط بها تشع إلى الخارج كدوائر متحدة المركز ولّدها حجر ألقى فى الماء . وتتكاثر هذه الدوائر إلى غير حد إلى أن يتعين على الدارس أن يتخلى ، قانطاً ، عن محاولة القيام بجرد كامل لها** ... **وإذ يتقدم فى بحثه الذى لا يعرف نهاية ، تذوب القصيدة ... تدريجيا فى كثرة تداعياتها ... وبدلا من أن تكون وحدة مكتفية بذاتها ، لا تعدو أن تكون عَرَضا من أعراض الأفكار أو الصور الرائجة فى الثقافة التى ولدتها**» [19])

إن دراسة اللغة فى الموروث الغربى الكلاسيكى ـ المعجم اللفظى ، والنحو ، والبلاغة ـ قد كانت دائما بطبيعة الحال منصبة على البنية . لم يكن هناك ، حرفيا شىء آخر يمكن لها أن تكونه . والسبب فى أن الدراسات اللغوية المعاصرة تستحق أن تدعى ، بمعنى خاص ، «بنائية» يكمن فيما أحرزته من تقدم كبير فى دراسة «العلاقات» ، فى التحليل والتعميم ، فى تعريف الوحدات اللغوية الأصغر من الكلمات ، و (ربما كان هذا أهم منجزاتها بالنسبة للنقد الأدبى) التعرف على رقعة واسعة من القوى التضمينية (صُورية ورسم بيانية) للغة . هذه هى الشكلية

بأدق معانى الكلمة . **إننا نصل إلى تصور للغة ، لا على انها تراكم عشوائى أو لا يعدو أن يكون تلقائيا لمواصفات لا رابطة بينها ، وإنما على أنها نظام منبثق من علاقات القياس والتداخل بهدف التعبيرية** لا يصدق هذا على المنطق البنائى لتعبيرات فردية معطاة فحسب[٢٠] ، وإنما أيضا على نماذج لغات بأكملها تثوى فى القاموس وقواعد اللغة وتعتبر مصدراً ، بالقوة ، للتعبيرات الفردية .[٢١]

لم ينقض أكثر كثيرا من ثلاثين سنة على جهر ا . ا. **رتشاردز** – معدلا بعض ملامح تحليل ليونارد بلومفيلد لـ «المورفيمات المكونة للجذور» – بعقيدة بلاغية بالغة الجاذبية والدلالة مفادها أن القوى المحاكية الخبيئة للكلمات فى لغة معطاة (وهذا هو موضوع محاورة أفلاطون المسماة **كراتيلوس**) تكمن لا فى «السحر اللفظى» (وهى الفكرة الأثيرة لنقد الآداب الجميلة) ولا فى القوى التى تحاكى أصوات الطبيعة على نحو بسيط أو مباشر ، وإنما فى شبكات من التلميح المتخلل – من حيث بناء الجملة (أو هو حاضر يسمع فعلا) ومن حيث الصيغ الصرفية (معادلات مضمرة ، سياقيا ، فى نص من النصوص)[٢٢] . هذه وصلة ملائمة أتقدم عندها بملاحظة مؤداها أن هذه الكلمة الرواغة : «بنية» ، كما تستخدم على النحو الرائج المعاصر ، ربما كانت أشد ما تكون روغاناً عندما تستخدم (أحيانا فى نفس الوقت تقريبا) فى الإشارة إلى ماقد يمكن أن نسميه على وجه العموم – بالنسبة لأى موضوع معطى للانتباه – بنية داخلية وخارجية معا ، ناظرين إلى الاثنين على أن كلا منهما يعكس صاحبه – وهى ، فى اللغة ، بنية «متعلقة ببناء الجمل» (على طول خط التماس فى القول المنطوق) وبنية متعلقة بالصيغ الصرفية (فى بعد السياق اللغوى المغلف)[٢٣] . ثمة اختلاف نحيل ولكنه مهم بين الحقيقة البديهية وملاحظة دى سوسير القائلة إن تكوين الجمل يتمثل ، فى آن واحد ، فى اختيار كلمات (من بين رقعة بدائل متشابهة أو «معادلة» وهى فى الوقت ذاته ، متضادة إن قليلاً أو كثيرًا) والجمع بينها فى متتابعات أو تجاورات – ارتباطية وعلية . ورومان ياكوبسن ، فى مقالة موحية عام ١٩٥٦ هى مقالته المسماة «وجهان للغة ونمطان من اضطراب الحُبسة» يبين كيف أن هذين الجانبين الأساسيين من جوانب اللغة متصلان لا بأشكال المجاز الكلاسيكية (التشابه) والكناية (التماس) فحسب ، وإنما أيضا بنوعين من الحُبسة أو الانفصالات المرضية فى الأداء الكلامى – هما السياق الاقتضابى على طول متتابعات متجاورة ، والكلام الكثير بسرعة مع ذكر متعادلات فضفاضة . وفى مؤتمر عن «الأسلوب فى اللغة» عقد بجامعة إنديانا فى ١٩٥٨ ، جرؤ ياكوبسن فى بحثه المسمى «**تقرير ختامى : علم اللغة والبويطيقا» على هذه العبارة الجريئة المضغوطة : «إن الوظيفة الشعرية تُسقط مبدأ التعادل من محور الاختيار إلى محور الجمع . فالتعادل يُدفع إلى الوسيلة التكوينية للمتتابعة» . ويلوح هذا القول متصلاً ، بصفة خاصة ، بالجانب العروضى من الشعر (وهو جانب شكلى لا ريب فى أنه يجعل الكثير سواه ممكنا)**[٢٤] ، ويتقدم ياكوبسن نحو التطبيق العروضى [لمقولته] بشىء من التفصيل . إن المهتم بالقصيدة على أنها موضوع منخرط فى تعاملات مع سياق لفظى وخارجى حقيق معا قد يلاحظ أن هذا الوصف يتضمن أن الشعر ضغط مركز بدرجة عالية لبنية خارجية فى أخرى داخلية .[٢٥] وفى نفس هذه المقالة القديرة ، أثناء نقاش يمثل تخلل «الوظيفة» الشعرية لعدة أنماط من استخدام اللغة ، يخرج علينا ياكوبسن بالتحليل التالى لشعار سياسى :

«I like Ike» ay, layk, ayk, succinctly structured, consists of three monosyllables and counts three diphthongs ay, each of them symetrically followed by one consonantal phoneme ..l..k..k. The make-up of the three words presents a variation: no consonantal phonemes in the first word two around the diphthong in the second, and one final consonant, in the thirds... Both cola of the trisyllabic formula «I like Ike» rhyme with each other, and the second of the two rhyming words is fully included in the first one (echo rhymes), layk - layk , a paronomastic image of a feeling which totally envelops its object. Both cola alliterate with each other, and the first of the two alliterating words is included in the second: ay - layk , a paronomastic image of the loving subject enveloped by the beloved object.

كانت هذه كبسولة فكهة – لعلها أن تكون أكبر تمثيل لتحليل لغوى نستطيع أن ننقله من تربته . بيد أنها ليست أكبر تمثيل موجود . تخيل حديثا له هذا المضمون ، فى رقعته الكاملة (من الفونيمات الساكنة و إلى الذات المحبة محاطة بالموضوع المحبوب) . وقد ضُخمت أو زادت حدقا خمسين أو مائة مرة فى مقالة من ستة عشر صفحة كتبها ياكوبسن بالاشتراك مع عالم الأنثروبولوجيا ليفى شتراوس وخصصت كلها لعرض سوناتة فرنسية عرضا بنائيا .[٢٦] إن قصيدة **شارل بودلير** المسماة «القطط» (القصيدة رقم ٦٦ من ديوان «أزهار الشر») تؤكد اندماجا للهوى الرومانتيكى والتأمل الرؤيوى فى صورة تلك الحيوانات البيتية الصغيرة ، المدللة ، المزدوجة وجدانيا («قوية ولكنها رفيقة ، فخر البيت») وقد أضفيت عليها صبغة أسطورية من خلال فرض صورة آباء الهول الغائصة فى أحلامها الصحراوية بلا نهاية . إن القطط – آباء الهول ، حسب فهمى ، هى بمعنى من المعانى متضمنة وتتضمن بدورها وتوحد نوعى البشر الذين يحبونها : («العشاق الملتهبون ، والدارسون الصارمون/ يحبون بنفس القدر.../ القطط ... ») . I like Ike (إنى أحب أيزنهاور) . وتخيل بعد ذلك أنه قد كان لهذه المقالة من التأثير ما يستثير من أستاذ أمريكى للأدب الفرنسى ، هو **ما يكل ريفاتير** ، مقالة مضادة من ثلاث وأربعين صفحة – أو هى قد تلوح ، إلى حد كبير ، مقالة مكملة للمقالة الأولى – تعيد قراءة هذه السوناتة مرة أخرى ، فونيماً فونيماً تقريبا ، بمصطلح لا يقل عن ذلك رهافة وتنميقاً – بدءاً من العنوان («إن أداة التعريف وصيغة الجمع تفضيان بنا إلى انتظار وصف عينى : وإزاء مثل هذه الخلفية ، سيكون إضفاء الطابع الروحى على القطط أكثر استيقافا للقارىء») إلى إدراك كلى تلخيصى» لـ «متتابعة من الصور المترادفة ، كلها تنويعات على رمزية القط كممثل للحياة التأملية» . ويقول ياكوبسن وليفى شتراوس : لقد كان هدفنا هو أن نبين كيف أن الأبنية المختلفة للقصيدة تتفاعل» .. مضفية هكذا على القصيدة طابع موضوع مطلق» . وريفاتير يوافق ، بلهجة التوكيد ، على ذلك .[٢٧]

إن المجهودات المجتمعة ــ والمتلاقية جزئيا ــ لهؤلاء البنيويين الثلاثة تمثل تبريرا قويا لوحدة السوناتة لغوياً وتصورياً . ولا يبقى إلا أن نلاحظ أن الناقد الأدبي الذي يرحب بهذا النوع من الحجاج قد يتعرض لخطر أن يجده ــ في النهاية ــ أقوى تأثيرا من اللازم ، بعض الشيء ويعتقد ريفاتير ، في ختام تفسيره الخاص ، أنه قد «غطى كل أوجه النص» . وهو يوجه بعض الإهانات إلى الدارس الأدبي «الإنساني المذهب» الذي «ظل دائما يفترض أن النحو قد أخفق لأنه كان ناقصا» . ويقول : «إن عالم اللغة يرى كل البيانات» . هذه عقيدة لغوية بنائية حديثة جيدة : إن علم اللغة يستطيع أن يكتب نحواً لكل أوجه الشعر ، وحتى للاستعارات . ومن ناحية أخرى تتجه شكوكي إلى أنه لن يعن لأي ناقد لغوي أن يقول إنه حتى التحليلات المجتمعة ، والتي لا تعرف الرحمة ، **لياكوبسن وليفي شتراوس وريفاتير** تقدم ، للشخص الذي لا يعرف نص سوناتة «القطط» ، إرشادا كافيا لكتابة النص . وعلى قدر ما يمكن للمرء أن يدنو من تحقيق هذه المأثرة ، فسيكون السبب هو المقتطفات العديدة من النص الواردة في النقد . والناقد الأدبي الإنساني المذهب ، في محاولته الاستفادة من الدفاع اللغوي عن الموضوع الأدبي ، لا ينبغي ــ في اعتقادي ــ أن يتهدده كثيرا خطر الاستسلام لهذا الطغيان من جانب الدعوى النظرية المستغرقة . والبديل ــ كما لا ريب أن البعض سيقول ــ هو حجز تذكرة مع **بوليه أو هيليزميلر** في رحلتها إلى الوعي غير المحدود . وإذ أراني أشد ما أكون رغبة في تجنب تلك الرحلة ، وراغبا ــ على العكس من ذلك ــ في ملاحظة الشهادة البنيوية لصالح الموضوع الشعري ، فإني أقدم في الختام اعتقادي الدائب ، وربما يكون من قبيل المفارقة ، وإن لم يكن في ظني ملتويا : إن الناقد الذي يرغب في الاحتفاظ بمذهبه الإنساني وهويته كناقد أدبي عليه أن يثابر على ولائه لحزب **كولردج وكروتشه** . لقد كان هذان الفيلسوفان يعرفان أنه ما من قواعد للغة أو للشعر تُصاغ إلا وسيبتهج المتكلمون والشعراء بخرقها ، إذ يستجيبون لكثرة الحياة الفعلية مرخين العنان لإساءة استخدام الكلمات وللمجاز ؛ وإن هذا المنطق ذاته يصدق على الناقد في استكشافه للماضي غير المجَدْول وغير القابل للجدْولة [28] لا ينبغي أن يلوح هذا للناقد أبعد عن الإقناع من خبرته الوثيقة بأنه يستطيع أن يتعرف على ذاته ويميز بينها وبين يوليوس قيصر ، على حين يظل ــ في الوقت ذاته ــ مقتنعا بأنه مامن علم ــ تشريحيا كان أو نفسيا ــ قد رَسَم ، أو يحتمل أن يرسم ، خريطة كاملة لشخصه .

● هوامش

١ ــ كريجر . **الرؤيا المأسوية** . ص ٢٣٦ ــ ٢٣٧ .

٢ ــ إن البرهان كما يرد في أعمال كولردج : **حول الشعر أو الفن** ، ومحاضراته عن شكسبير ، **وحديث المائدة** . **ومحاضرات فلسفية** . **ورسالة عن المنهج** ، قد أعاد تجميعه حديثا فيليب ريتربوش في كتاب **فن الأشكال العضوية** (مدينة واشنطون : مطبعة معهد سميثوينا ١٩٦٨) ص ١٩ ــ ٢١ . وفي مقدمته التي تشكل كتابا لهذ الدليل لمعرض تصاوير ونحت حديث (أديلون ريدون حوالى ١٩٠٥ ــ كاترين هومان ١٩٦٨) يذهب ريتربوش ، على نحو شائق ، إلى أن كلّي الشكل العضوي يحققه اليوم كلٌ من العلم والفن على المستوى دون المجْهري .

٣ ــ انظر مناقشة لهذه القضية بلغة علم الجمال العام بقلم رتشارد بلتز ، «الأنطولوجيا والعمل الفني» ، في **صحيفة علم الجمال والنقد الفني ٢٤ (صيف ١٩٦٦) ص ٤٨٧ ــ ٤٩٩** . وانظر ، ردا على بلتز ، **باتريك أ أ هتشنجز** ، «**الأعمال الفنية وأنطولوجية القياس**» . مجلة **دراسات فلسفية** ١٦ (١٩٦٧) ص ٨٢ ــ ١٠٣ .

٤ ــ مجلة **مودرن لانجودج نوتس** ٨١ ، ص ٥٥٦ .

٥ــ ج . هيليز ميلر ، «مدرسة جنيف» في مجلة **الفصلية النقدية** (شتاء ١٩٦٦) ص ٣٠٥ ــ ٣٢١ . والنقاد الذين ينزعون منزع مدرسة جنيف هم : مارسل ريمون (ولد ١٨٩٧) ، ألبير بيجين (١٩٠١ ــ ١٩٥٧) ، جورج پوليه (ولد ١٩٠٢) ، جان روسيه (ولد ١٩١٠) ، جان ستاروبنسكي (ولد ١٩٢٠) ، جان ــ بيير ريشار (ولد ١٩٢٢) . اشتغل پوليه وستاروبنسكي بالتدريس في جامعة جونز هوبكنز : ١٩٥٢ ــ ١٩٥٧ و ١٩٥٤ ــ ١٩٥٦ . انظر وصفا آخر بقلم لورنت لوساج «نقاد الأدب الفرنسيون الجدد في The American Society Legion of Honor Magazine ٣٧ (١٩٦٦) ص ٧٥ ــ ٨٦ .

٦ ــ **التأمل واللغة والرؤيا ــ وقراءة الأدب** ، المحاضرة الأولى والمحاضرة الثانية بجامعة جونز هوبكنز ، مايو ١٩٦٨ ، عن نص مرقوم على الآلة الكاتبة . وإني مدين بعمق للأستاذ كريجر إذ تفضل بأن جعلني أطلع على هذه المحاضرات قبل نشرها ــ في كتاب **التفسير . نظرية وتطبيقا** ، تحرير تشارلز س . سنجلتون (بالتيمور ١٩٦٩) .

٧ ــ ينمي كريجر هذه الفكرة بتفصيل أكبر في مقالته المسماة The Ecophrastic Principle ولحظة الشعر الساكنة : أو إعادة زيارة **لاوكون**» في كتاب **الشاعر ناقدا** ، تحرير فريدريك ب . و . ماكدويل (إيفانستون ، إلينوي ١٩٦٧) ص ٣ ــ ٢٥ . أعيد طبع المقالة في كتاب كريجر دور النقد ومكانه (بالتيمور ١٩٦٧) ص ١٠٥ ــ ١٢٨) .

٨ ــ انظر ، على الترتيب ، كتاب روبرت و . ين ، **مفتاح التذكر** : **دراسة لبويطيقا تشوسر** (نيوهيفن ١٩٦٣) ، وكتاب روبرت م . جوردان **تشوسر وشكل الخلق** : **الإمكانات الجمالية للبنية غير العضوية** (**كمبردج ، ماساشوستس ١٩٦٧**) .

٩ ــ **توماس أ . مارسكا قصائد بوب الهوارسية** (كولومبس ، أوهايو ١٩٦٦) . انظر مراجعة ج . س . روسو الماضية لهذا الكتاب في مجلة **الفصلية الفيلولوجية** ٤٧ (يوليو ١٩٦٨) ص ٤٠٧ ــ ٤٠٩ .

١٠ ــ شلدون ساكس : **القصة وشكل الاعتقاد** : **دراسة لهنري فيلدنج مع لمحات عن سويفت وجونسون ورتشاردسن** (بركلي ولوس انجليس ١٩٦٤) ، خاصة الصفحات ٤٩ ــ ٦٠ . ومقالة رنيه ويليك المسماة «نظرية الجنس الأدبي ، والقصيدة الغنائية ، و «إرلبنيس» في كتاب Festschrift für Richard Alewym (كولن ١٩٦٧) ص ٣٩٢ ــ ٤١٢ تستعرض إحيائيين ألمانيين حديثين لمنهجية الجنس الأدبي ــ كتاب إميل ستايجر المسمى Grundbegriffder Poetik (١٩٤٦) وكتاب كيت هامبرج المسمى (١٩٥٧)

١١ ــ فيكتور إرلتش : **الشكلية الروسية** : **تاريخ ــ عقيدة** (س ــ جرافنهاج ١٩٥٥) . وانظر تسفيتان تودوروف **نظرية الأدب** ، و **نصوص الشكليين الروس** : **جمعها وقدمها وترجمها** (باريس ١٩٥٥) ــ مع **تصدير** : **نحو علم لفن الشعر** ، بقلم رومان ياكوبسن .

١٢ ــ بول ل . جارفين ، **قراءات من مدرسة براغ عن علم الجمال والبنية الأدبية والأسلوب** (واشنطن دي . س ــ ١٩٥٥) (منتخبات مترجمة عن التشكية) .

١٣ ــ انظر مقالة هيليز ميلر في مجلة **مودرن لانجودج نوتس** ٥٦٢/٨١ ، ٥٦٩ ــ ٥٧٠ .

١٤ ــ المحاضرة الأولى في جامعة هوبكنز ، ١٩٦٨ (انظر هامش ٦ أعلاه) . كثيرا ما يلوح أن مصطلح كريجر اللفظي يتهم الشعر والنقد بجريمة واحدة ، أو يضمر أن الشعر في النهاية هو

أى شىء يجد النقد ذاته مضطرا إلى أن يفهمه من الشعر . والبنيوية عنده وسيط مسرف فى الوساطة ، بمعنى أنها خليقة أن تجعل من الشعر وسيطا مسرفا فى الوساطة .

١٥ - قارن مراجعتى لكتاب كريجر **نافذة للنقد** (١٩٦٤) فى مجلة **الفيلولوجيا الحديثة** ٦٤ (أغسطس ١٩٦٦) ص ٧١ - ٧٤ . لا يجد المرء كريجر على تناوله للزمان - و - المكان ، مادام لا ينظر إليه على نحو أكثر حرفية من اللازم وعلى نحو مظفر كما لو كان حلا سحريا لأى مشكلة نقدية . ومن الخدمات المهمة التى أداها أخيرا الأستاذ مارشال ماكلوان وزملاؤه (رغم أوجه غموض معينة واندفاع فى النظرية ، فى رأيى) استردادهم المتعدد (الإلكترونى) للحقيقة القائلة إنه ليس كل نوع من «المكان» و «البيئة» بصريا . وتفضيل الخاص ينزع بى إلى القول إن بعض أنواع الترتيب والمفهوم لا هى بالبصرية ولا المكانية . إن القسمة البسيطة الراهنة بين الديناميات الزمنية والصلابة المكانية خطأ سوق راض عن ذاته . انظر مارشال ماكلوان وهالى باركر : **خلال النقطة الآخذة فى الاختفاء ، المكان فى الشعر والتصوير** (نيويورك ١٩٦٨) خاصة ص ٢٣٨ - ٢٦٧ .

١٦ - **دراسات فى الزمن الإنسانى** ، ترجمة إليوت كولمان (بالتيمور ١٩٥٦) ص ٨٤ - ٨٦ . قارن مراجعتى لهذا الكتاب فى مجلة **الدرس الجديد** ٣٢ (أكتوبر ١٩٥٨) ص ٥٢٣ - ٥٣٦ .

١٧ - قارن هارى برجر (الابن) «بيئة الذهن» فى **مجلة الميتافيزيقا ١٧ (سبتمبر ١٩٦٣) ص ١٠٩ - ١٣٤** .

١٨ - **قد يقول لغوى بحّاثة إن رقعة المعانى المرتبطة بكلمة** lawn **(عشب) ليست «متحققة» فى القطعة التى تشتمل على كلمة** lawn **(شاش)** .

ويقول أ . أ . رتشاردز عن ملاحظة لأحد الطلاب حول كلمة فى قصيدة مارفل المسماة «الحديقة» :

«هذا كله صادق جدا ولاريب . ولكنه ليس بشىء نجد النسيج السيانطيقى للغة يسمح للبيتين بأن يعنياه ، أو تدعونا بقية القصيدة إلى فهمه هاهنا . من المؤكد أنه يخلق بمدرس المستقبل أن يكون ذا إدراك أفضل من هذا لما هو مسموح به وما هو غير مسموح به فى التفسير . ما الذى قد كان عساه يحدث حتى يتسبب فى هذا الوضع المخيف ، هذا التجاهل الطائش لكل الوسائل التى تدافع بها اللغة عن نفسها ؟ » (من مقالة : «العملية الشعرية والتحليل الأدبى» فى كتاب الأسلوب فى اللغة ، تحرير توماس أ . سيبوك ، نيويورك ١٩٦٠ ، ص ٢٣) .

وما يدعى شعر التحلية [حرفيا : الإدماج] الذى شرحه رتشاردز فى مرحلته الباكرة ما اشتمل قط ، بطبيعة الحال ، على أكثر من بضع نتف من كل ما هو كائن (الكون) .

١٩ - يشير هيليز ميلر ، فى ملحوظة ملحقة بمقالته ، إلى مقالة له كانت آنذاك فى الطريق - وقد نشرت الآن - تحتفل بعقيدة التشربية بتفصيل أكبر (انظر مقالة «الأدب والدين» فى كتاب **علاقات الدرس الأدبى : مقالات عن مساهمات ما بين الأنساق الفكرية** ، تحرير جيمز ثورب ، نيويورك ١٩٦٧) . ولست على يقين من أنى أفهم كيف يتسق هذا التبديد الذى لا سبيل لاجتنابه ، فى نهاية المطاف ، مع جهر هيليز ميلر بإخلاصه لـ «الجمال الجديد الفريد» لكل كاتب ، وهو ما سبق أن أشرنا إليه . لئن كانت القصيدة تذوى وتختفى ، فلم لا يكون ذلك هو الشأن مع صاحبها أيضا - وتختفى فيما تدعوه مقالته «الغروب الرمادى للتعميمات التاريخية والمحاذية للتاريخية» ؟

٢٠ - من أمثلة ذلك الموازيات Parisosis, Homoioteleuton التى يلاحظها علم البلاغة الكلاسيكى وهى ، حتى اليوم ، مصدر مكتوم تعمد إليه بعض كتابات العرض .

٢١ - من أمثلة ذلك ، بصورة خاصة ، عائلات الكلمات المورفيمية أو القائمة على المحاكاة بصورة مشتركة ، ومن أمثلتها Mother ، Father ، Sister (أخت ، أب ، أم) ؛ أو النماذج المعبرة القائمة على كرشندو (تصاعد) فونيمى فى درجات المقارنة والتفضيل بين النعوت big, bigger, biggest (كبير ، أكبر ، الأكبر) أو althus, altior, altissimus ، انظر مقالة رومان ياكوبسن : «البحث عن لب اللغة» ، مجلة **ديوجين ٥١** (١٩٦٥) ص ٢١ - ٣٧ .

٢٢ - فى نفس عام ظهور كتاب رتشاردز **فلسفة البلاغة - ١٩٣٦** - ظهر أيضا ما لعله أن يكون أول كتاب مدرسى أمريكى على النمط الجديد ، وهو كتاب بروكس ، وبرسر ، ووارن ، المسمى **مدخل إلى الأدب** ، وقد نشرته لأول مرة مطبعة جامعة لويزيانا ، والآن تنشره دار آبلتون سنشرى كروفتس ، وقد نفح لرابع مرة .

٢٣ - Hal had his hat (أخذ هال قبعته) . إن قاعدة من قواعد بناء الجملة فى اللغة تحرم علينا أن نقول Hal hat his had . بيد أن هذه القاعدة لا عكن تطبيقها فى هذا المثال إلا بسبب البنية الفونيمية للغة الانجليزية ، حيث الحرف السّنّى

غير المصحوب بذبذبة فى الأحبال الصوتية T يتميز ، على نحو ذى دلالة ، عن الحرف المصحوب بذبذبة فى الأحبال الصوتية D .

والأنساق التى من قبيل مدرسة كمبردج لعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والصور الأصلية عند فراى أمثلة أكبر لـ «البنيوية» وذلك عند من يدفعون بالـ exo structure الأسطورى للقصص وقيمها المجتمعية . انظر مقالة جيفرى هارتمان اللامعة السابق ذكرها (انظر «كلمة» فى مطلع هذا المقال) ، مقالة «البنيوية المغامرة الأنجلو - أمريكية» ، خاصة صفحات ١٥١ - ١٥٢ .

وبديهى أن البنية الداخلية يمكن أن يُنظر إليها على أنحاء أكبر من النحو اللفظى والنحو الغنائى اللذين استخدمهما كمثل ملائم . أنظر ، مثلا ، مقالة مالكولم برادبرى «البنية» فى مجلة **الرواية : ساحة نقاش عن القصة** (خريف ١٩٦٧) ص ٤٥ - ٥٢ ، ومجموعة تسفتان تودوروف السابق ذكرها (انظر هامش ١١ أعلاه) **نظرية الأدب** ، ومقالات لتودوروف ذاته من طراز «مقولات القص الأدبى» فى مجلة **اتصالات** ٨ (١٩٦٦) ص ١٢٥ - ١٥١ و «القص البدالى» و Les Hommes récits فى مجلة Tel Quel العــلم/الأدب ٣٠ ، ٣١ (صيف ، خريف ١٩٦٧) ص ٤٧ - ٥٥ ، ٦٤ - ٧٣ .

ليس «الصدق» النقدى ، وإنما الاتساق الداخلى أو صحة البنية **النقدية** (وهى تراسل قيمة مشابهة فى الأدب) هو مركز توكيد رولان بارت ، محرر مجلة **اتصالات** الناطقة بلسان البنيوية والقوية التأثير . انظر تقريره الواضح «النقد من حيث هو لغة» فى **ملحق التايمز الأدبى** ٢٧ سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٧٣٩ - ٧٤٠ . إن الناقد البنيوى يبحث عن أطر مرجعية - من أجل اتساقاته - فى أماكن متنوعة : سوسيولوجية ، وتحليلية نفسية ، وأنثروبولوجية . أنظر كتاب بارت **النقد والحقيقة** ، باريس ١٩٦٦ ، وهو جدل وجيز ضد ريمون بيكار الأستاذ بجامعة السوربون ، وإشاراته - المشتتة بعض الشىء - عن المشهد الباريسى فى المقالة الأمامية لـ **ملحق التايمز الأدبى** ٢٣ يونية ١٩٦٦ .

٢٤ - فى نسخة محلية من هذا الموقف قدمتها يوما (فى مقالى : «الأسلوب اللفظى : منطقيا ومقابلا للمنطقى» ، مجلة منشورات **رابطة اللغة الحديثة** ٦٥ ، مارس ١٩٥٠ ، ص ٥ - ٢٠) كان «التوازى» العروضى هو الوسيلة التى تمكن أنواعا مختلفة من التعادل اللفظى «مثل الـ alliterations, agnominations, near paronomasias

من أن تظهر على محور التماس دون أن تولد انطباعا بالمصادفة أو اللامنطقية وهى الصفات التى كثيرا ماتسم ظهورها فى النثر .

٢٥ - يقول ياكوبسن فى موضع لاحق من نفس المقال : «فى الشعر ليس التتابع الفونولوجى فقط ، وإنما - على نفس النحو - أى تتابع للوحدات السيانطيقية ، جهدٌ لبناء معادلة . وإن التشابه حين يفرض من عل على التماس ينقل إلى الشعر جوهره الرمزى ، بصورة كاملة ، المتعدد الأجزاء ، المتعدد المعانى ، وهو ما توحى به إيحاء جميلا عبارة جوته : «ما أى شىء عابر سوى شبه» . ونصوغ الأمر بلغة أكثر فنية فنقول : إن أى شىء تالٍ تشبيه وفى الشعر حيث التشابه يُضاف إلى التماس ، فإن أى كناية استعاريةٌ على نحو طفيف ، وأى استعارة ذات صبغة مكنية» .

٢٦ - مقالة قصيدة شارل بودلير **القطط** » . وهذه المقالة ، باستثناء كلمة تمهيدية للبفى شتراوس («ربما يدهش المرء ..») لا تجنح نحو الأنثروبولوجيا إلا قليلا ، وتلوح أشبه بانفجار ألعاب نارية من الملكة اللغوية - النقدية للأستاذ الروسى .

٢٧ - «وصف الأبنية الشعرية : مدخلان إلى قصيدة بودلير **القطط** » . ويكتب ريفاتير وصفا توكيديا غيورا للقوى الحاجبة التى ينطوى عليها نص بودلير فى استقباله لبقية اللغة الفرنسية وفى مجموعة شعره . ويدلى بملحوظة ماضية مؤداها أن بنية الرموز (وهى نموذج ثابت من مواد متغيرة) أكثر اتصالا بالموضوع من المحتوى البسيط . وهكذا فإن قصيدتى بودلير الموسومتين بـ «القطة» (فى ديوان **أزهار الشر** ، القصيدة رقم ٣٤ **والقصيدة رقم ٥١**) تلوحان أقل اتصالا بقصيدة **القطط** من قصيدته النثرية **الغرفة المزدوجة** بما فيها من رمزية أثاث .

٢٨ - إن ف . و . بيتسون فى مقالته «علم اللغة والنقد الأدبى» (بكتاب **أنساق النقد**) يستخدم عدم كفاية الـ circuit de la parole السوسيرى ليقدم حججا مشابهة ضد الدعوى اللغوية الشمولية (التى توجد صورة شائعة لها فى مقالة روجر فاولر بهذا المجلد [أى مجلد **النقد المعاصر** الذى ترجمنا منه هذه المقالة] . قارن عدة مناظرات بين بيتسون وفاولر على صفحات مجلة **مقالات فى النقد**) . وحول هذا انظر أيضا كتاب ديفيد لودج **لغة القصة** (١٩٦٦) ص ٤٩ - ٦٩ ، حيث يناقش علم الأسلوب وعلم اللغة ، وانظر كتاب هارى لفين **لم لا يكن النقد الأدبى علما دقيقا** (كمبردج ، ماساشوستس ١٩٦٧) .

أورويل

الناقد الأدبي الانطباعي والسياسي

□ رمسيس عوض

• تمهيد :

بالرغم من أن جورج أورويل كان يحترف الصحافة مهنة له فقد ترك وراءه طائفة كبيرة من المقالات النقدية التي تتناول موضوعات أشد ما تكون تنوعا ، يعنى بعضها بمناقشة أمور تافهة مثل القصص البوليسية ومجلات الشباب الغثة والبطاقات البريدية ، ويعنى بعضها الآخر بمعالجة أشياء لها عظيم الأهمية ، مثل أدب ديكنز وسويفت و ييتس وت . س . إليوت . وليس من شك أن چون وين على حق حين يقول عنه إنه كناقد يفتقر إلى العقلية الأكاديمية السليمة ؛ فكتاباته النقدية تظهر اهتمامه البالغ بالمضمون الأدبي ولا تحفل بالشكل الأدبي في قليل أو كثير ، أى أنه يهتم بما يكتبه الكاتب وليس بكيف يكتب . وعلى الرغم من اعتقاده بأن مضمون العمل الفنى يحدد شكله على نحو أو آخر ، فإنه لا يعنى باستقصاء هذا الشكل أو محاولة تحليله . وفضلا عن ذلك فإن أورويل لا يخفى ما يكنه من احتقار عظيم للنقد الأكاديمي . وهو يقول في هذا الشأن في مجموعة مقالاته (المجلد ٣ ، ص ٨١) : **«إن الناقد الأكاديمي غالبا ما يهدف إلى منع القارئ من إعمال الفكر . ولو أن في إمكان مثل هذا الناقد أن يمنع الأدب من التطور لفعل ذلك .»** وبسبب افتقار مؤلفنا إلى العقلية الأكاديمية نراه يتورط في تعميمات غير موفقة فيما يذهب إليه من أحكام نقدية . وهذه التعميمات تشوب أفضل مقالاته في مجال النقد الأدبي . وكما يقول أدموند ويلسون في كتاب «التراث النقدي لجورج أورويل» (ص٢٦٦) : «إن مقالاته في ديكنز وكبلنج تعاني إلى حد ما من نزعة نحو التعميم» ، وتتسم أحكامه النقدية في كثير من الأحيان بالتعسف . وليس أدل على هذا التعسف من أنه يرى أن رواية «كوخ العم توم» أهم وأبقى من كل أعمال فرجينيا وولف الروائية . وهي أحكام يسهل دحضها بمقاييس مؤلفنا النقدية ذاتها . فهو يعد قدرة أي أدب على البقاء والاستمرار عبر الزمن هي الضمان الوحيد لجودته ونحن نعرف أن الدوائر الأدبية لا تزال تسلط الأضواء على فرجينيا وولف ، في حين أن **«كوخ العم توم» قد طواها النسيان إلى حد كبير ، وبخاصة بعد أن حصل الزنوج في أمريكا على كثير من الحقوق المدنية . وهو يعترف لنا بأمانته المعهودة وعلى نحو ساذج بقصوره في تحليل الأعمال الأدبية في مقال له بعنوان «الجيد بين الكتب الروائية» ، المنشور في مجموعة مقالاته (المجلد ٤ ، ص ٤١) حيث نراه لا يخجل من القول : «لست أعرف أي مقياس أدبي صارم يمكن أن نتبين بواسطته أين تكمن أفضلية (كوخ العم توم) على غيرها من الروايات .»** ولكن مهما تعددت العيوب التي تشوب كتاباته النقدية من جنوح إلى الجمع بين الأضداد يصل إلى حد التناقض الصريح أحيانا ، فلا مراء أنها تتميز دائما بقدرتها على التشويق ، وبالوضوح والتحديد ، بسبب ما يتمتع به صاحبها من ذهن لا حد لصفائه . ومع أن كثيراً من أقرانه ومعاصريه كانوا يتفوقون عليه في تشعب الفكر وتعقيده ، وفي معرفتهم التكنيكية بمناهج النقد ومدارسه ، فإنه يبزهم طرا بقدرته المذهلة على بساطة التعبير وجلاء العبارة ، وقدرته العجيبة على توصيل أفكاره إلى القارئ في وضوح وقوة .

والرأى عندى أن نقد أورويل الأدبي ـ شأنه في ذلك شأن كثير من كتاباته الأخرى ـ يعكس تأثره إلى حد ما بالفكر الماركسي ؛ فالمفهوم الذي يقول به وهو أن **«كل الفنون ضرب من الدعاية»** قريب الشبه بالمفهوم الماركسي الذي يحفل بمحتوى الفن وبمضمونه الاجتماعي ، ولا



يكترث بأشكاله وتجاربه أو بمقومات الجمال فيه . وليس أدل على تأثره بالماركسية من أنه يحمّل الرأسمالية مسئولية تشجيع المجلات الغثة التى تروق للشباب بغية الحفاظ على الأوضاع القائمة . ولكن من الواضح أن تأثره بالماركسية ليس كاملا . والصواب لا يجانب فيليب ميريت حين يقول فى مقاله المنشور فى كتاب «التراث النقدى لجورج أورويل» (ص ١٧٩) : **«إنه فى الواقع كاتب اجتماعى . ولكن الآثار الوحيدة للنظرية الاجتماعية التى تظهر فى كتاباته هى بقايا إيمانه السالف بالماركسية ، التى تخلص فى الغالب منها بمرور الزمن ، والتى نشك فى أنه آمن بأكثر من نصفها فى أى يوم من الأيام .»** ولكن تأثر مؤلفنا بالماركسية لم يحل دون تأثره بالفكرة المسيحية التقليدية القائمة على مبدأ الشفقة الذى يحض عليه الدين المسيحى . وليست دعوته إلى ضرورة أن يسلك الإنسان سلوكا مهذبا حميدا إلا تعبيرا عن مبدأ الشفقة الذى يدعو الدين المسيحى إليه . ويفسر لنا هذا السر فى تجاهل كثير من المؤمنين بالدين المسيحى للجانب الماركسى فى تفكيره وفى تعاطفهم معه . وخير دليل على ذلك تعاطف الأديب المسيحى جون ميدلتون مرى . ولكن بعض المؤمنين بالمسيحية ينحى باللائمة على الجوانب الماركسية فى فكره ، ومن بينهم الروائى الإنجليزى الكاثوليكى المعاصر إيفلين قوه ، الذى ينتقده لاهتمامه الشديد بعرض الدنيا الزائل ، الذى تمثل فى المشاكل الاجتماعية العارضة . ويرفض إيفلين قوه مذهب أورويل الإنسانى لأنه ينهض على أسس دنيوية بحتة وليس على أسس دينية ، وعلى الرغم من هجوم قوه عليه فإنه يعترف بأنه يملك حاسة أخلاقية مرهفة على نحو غير عادى ، وبأنه يحترم مبادئ الحق والعدل ، كما يعترف بأن أسلوبه النثرى يغرى القارئ بالمضى فى قراءة ما يكتب ، وبأن تفكيره جلى واضح لا لبس فيه أو غموض

والذى لا شك فيه أن جنوح أورويل إلى الجمع بين الأضداد حدا بالنقاد ــ كما سبق أن رأينا ــ إلى التعبير عن آراء متضاربة فيه . فقوه يعتبره كاتبا ماركسيا ، فى حين أن إريك بنتلى يعده كاتبا محافظا . وسوف نرى أن جون وين يعتبره امتدادا لأدباء القرن الثامن عشر ، فى حين يعتقد إريك بنتلى أنه ينتمى إلى القرن التاسع عشر ، وأن مقالاته النقدية عن ديكنز وغيره من الكتاب بمثابة أغنية حزينة يتغنى بها مؤلفنا للتعبير عن حنينه الجارف إلى قيم هذا القرن ، وعن أسفه العميق لموت المذهب الليبرالى الذى ساد فيه . ولعل من أكثر الآراء التى قيلت فى أورويل غرابة ما يذهب إليه ويلى سايفر من أنه يتأرجح بين الماركسية والمذهب الجمالى . وترجع غرابة هذا الرأى إلى ما نعرفه عن مؤلفنا من انصراف عن المذهب الجمالى وازدراء للتجريب . ويدعونى هذا إلى الاستشهاد برأى ستيوارت هامبشير الذى ضمنه مقاله المنشور فى كتاب «التراث النقدى لجورج أورويل» . يقول هامبشير (ص ٢٠٩) : **«إن مستر أورويل ناقد أخلاقى وليس ناقدا جماليا ؛ فهو يهتم بالموقف إزاء الحياة أكثر من اهتمامه بالجمال . وكتاباته مباشرة وصريحة وقوية ، ولكنها ليست بديعة أو معقدة على نحو ملحوظ . وفى الأدب النثرى الذى يتصدى لنقده نراه يولى أمراض العقل والمواقف السياسية اهتمامه أكثر مما يهتم بالتمييز بين أساليب الكتابة المختلفة** . ولعل الصواب لايجافينا إذا أضفنا أن أورويل نتاج ثلاثة قرون فقد أخذ عن القرن الثامن عشر إيمانه بالمذهب العقلانى ، وفى القرن التاسع عشر إيمانه بالليبرالية والتقدم الإنسانى ، ومن القرن العشرين إيمانه بالاشتراكية الديموقراطية ، يشوبه شك يتجاوز المعتقدات الليبرالية فى احتمال حدوث تقدم إنسانى .

وتتناول «كيو د . ليفز» أورويل بوصفه ناقدا أدبيا فتصفه بأنه ناقد جيد بالقوة ، أى بالفطرة والسليقة ، وأن أسلوبه المنعش يعبر عن أفكار واضحة فى ذهنه . وترى كيو د . ليفز أن استعداده الفطرى للنقد الأدبى كان خليقا أن يجعل منه ناقدا من الطراز الأول ، له طابعه المميز ، لو أنه انصرف عن تأليف الروايات الذى لا يتقنه ، وركز كل جهوده على إتقان حرفة النقد الأدبى . ولا يملك المرء إلا أن يسلم مع كيو د . ليفز بأن مؤلفنا ناقد مفطور . غير أنى أرى شيئا من القسوة فى هذا الحكم عليه . فضلا عن أنها تتجاهل أهمية روايتيه العظيمتين «مزرعة الحيوان» و«١٩٨٤» فإنها تتناسى أن الظروف السيئة تضافرت عليه بحيث حالت دون انكبابه على الأدب الصرف ، خلاقا كان أو ناقدا ؛ فقد تبدد جانب كبير من طاقته بسبب صحته المعتلة من ناحية ، وبسبب انشغاله فى الكتابة للصحف وعرض الكتب من أجل أن يكسب قوت يومه من ناحية أخرى .

• آراء أورويل النقدية فى كتاب القرن الثامن عشر :

قبل أن نعرض لآراء أورويل النقدية فى بعض كتاب القرن الثامن عشر يجدر بنا أن نشير إلى أنه يتأرجح بين الكلاسيكية والرومانسية . وكما سنرى فإن الناقد المعروف جون وين يعنى بإبراز الجانب الكلاسيكى فيه ولكنه يتغافل عما فى مؤلفنا من جوانب رومانسية . ويتمثل لنا تأرجحه

الواضح فى نقده الأدبى بين الكلاسيكية والرومانسية من عرضه لكتابين أشد ما يكونان تعارضا وتباينا فى وجهة نظرهما ، وهما كتاب «ألكسندر بوب» للشاعرة إديث ستيويل ، وفيه تحاول أن تثبت لنا أن هناك جوانب رومانسية جلية فى شعر بوب الكلاسيكى وكتابه «اتجاه الكلاسيكية الإنجليزية» الذى ألفه واحد من غلاة الكلاسيكيين هو شيرارد فانير ، وفيه يحاول مؤلفه أن يثبت عكس ما تذهب إليه إديث ستيويل ، أى أن شعر بوب يخلو تماما من أية نزعة رومانسية . ويعلق أورويل على هذين الكتابين المختلفين على طول الخط بقوله إن المحاجة التى يتقدم بها المدافعون عن الكلاسيكية محاجة سليمة . ولكنه يتحفظ قائلا إنه مع هذا فليس بيننا من يستطيع أن يستغنى عن رومانسية شكسبير .

ويرى جون وين أنه يمكننا أن نتتبع جذور أورويل الأدبية فى القرن الثامن عشر ، وأن الوشائج تربط بينه وبين الكاتب الكلاسيكى المعروف صامويل جونسون ، على الرغم من أن كتاباته تخلو من أية إشارة إلى هذا الكاتب الكلاسيكى الراسخ . يقول جون وين فى مقاله «أورويل وصفوة المثقفين» المنشور فى مجلة إنموتر (المجلد ٣١ ، عام ١٩٦٨ ، ص ٧٦) : «من الواضح أن أورويل كان يجد متعة فى قضاء بضع ساعات بين الآونة والأخرى فى رحاب القرن الثامن عشر ؛ فقد أحب فى هذا القرن وضوحه وبعده عن الالتواء . كما راق له أن الناس فى القرن الثامن عشر ، على الرغم من أنهم يتسمون بالخشونة والفظاظة ، فإنهم كانوا على استعداد للأخذ بعدة افتراضات جوهرية بشأن الحياة تم التصرف بصراحة على أساسها ؛ إذ لم يكن من الصعب حينئذ على اليد اليسرى أن تعرف ما تفعله اليد اليمنى . ولو قدر لأورويل أن يعيش فى القرن الثامن عشر لما وجد نفسه غريبا عنه على الإطلاق . ويمكننا أن نعد أسلوبه النثرى امتدادا لأسلوب النثر فى القرن الثامن عشر ، مع قليل من التهذيب والتشذيب . وأسلوبه ليس زائفا كالشعر المستعار ، شأنه فى ذلك شأن الكثير من نثر القرن الثامن عشر ، الذى تسرى فيه نغمة البساطة والوضوح التى يتميز بها ما يدور بين الناس من حديث . وهى نغمة انتقلت من بانيان إلى سويفت وديفو . وينتمى أورويل إلى هذا التقليد انتماء لا يرقى إليه شك . ويستطرد جون وين قائلا إن ولاء جونسون وأورويل لمعتقداتهما السياسية لم يقلل أبدا من موضوعيتهما واستقلال أحكامهما . ولكن مع التسليم بما يذهب إليه جون وين من استقلال مؤلفنا فى أحكامه بوجه عام ، فإن موضوعية أحكامه النقدية بالذات ليست بالأمر المؤكد . يقول وين فى مقاله «أورويل والصفوة المثقفة» إن جونسون كان ينتمى إلى حزب المحافظين فى وقت كان فيه هذا الحزب خارج السلطة وكان حزب الأحرار مستوليا عليها . ومع هذا فإن جونسون لم يدر بخلده مطلقا أن يصب جام غضبه على حزب الأحرار الذى يناوئه ، أو أن يندد به ويكيل له التهم ، كما أنه لم يخطر بباله أن ينسب إلى حزب المحافظين الذى يؤيده فضائل وهمية لا وجود لها . فبالرغم من أن جونسون كان يجد متعة وتسلية فى استخدام كلمة أحرار كمرادف لكلمة أوغاد ، فإنه لم يكن يتردد قط فى استحسان بل مساندة بعض الجوانب التى تروق له فى سياسة حزب الأحرار الذى يعارضه . فقد كان مفهومه للمحافظة يستبعد التبعية الذليلة لحزب المحافظين ، التى تدفع بالموالين له إلى أن يؤيدوه ظالما كان أو مظلوما ، وأن يكذبوا ويراوغوا ويخفوا الحقائق ويشوهوها من أجل مناصرته بالزور والباطل . ويرى وين ان موقف جونسون هذا شبيه بموقف أورويل من اليسار فى الثلاثينيات والأربعينيات . ويذهب وين إلى أن جونسون وأورويل يتشابهان فى حض الناس ودعوتهم إلى تتبع ما يؤمنون به من أفكار حتى يصلوا إلى جذورها ، كما أنهما يتشابهان فى رفض التفاؤل السهل الذى يخدع به الإنسان نفسه ، مثل الاعتقاد فى أننا نستطيع ببساطة بقطعة مبللة من الأسفنج أن نمسح كل ما سطره البشر على لوحة حياتهم الإردوازية من شرور وآثام . فالشر فى نظرهما أعمق وأرسخ من أن نمحوه بسهولة ويسر . ومن ثم آمن جونسون بالفكرة المسيحية المنادية بالخطيئة الأولى . وبرغم رفض أورويل للعقيدة المسيحية ، فإنه يتخذ موقفا من الشر شبيها بموقف جونسون منه وإن اختلف معه فى أن موقفه يستند إلى أساس علمانى وتاريخى ودنيوى ، وليس على أساس دينى أو لاهوتى كما هو الحال مع جونسون .

ولم يقتصر إبراز وجه الشبه بين جونسون وأورويل على جون وين وحده . فالناقد جيفرى مايرز يرى كتابه «مرشد القارئ إلى جورج أورويل» أن هناك جوانب تشابه أخرى تربط بينهما . يقول مايرز فى هذا الصدد (ص ٢٩) : «**كل من جونسون وأورويل ذاق مرارة الطفولة التعيسة ، وصارع المرض العضال والفقر المدقع طويلا وقضى سنوات مديدة كصحفى مأجور بالقطعة ، ولم يحقق الشهرة حتى بلوغ سن الخامسة والأربعين . وكلاهما كان مستقلا فى الرأى ، ومستعدا لخوض المعارك دفاعا عن هذا الرأى ، وقاسيا على نفسه وعلى الآخرين ، وغالبا عنيدا متشبثا برأيه الخاطئ على نحو خلاب يأخذ بمجامع ملكات نقدية عظيمة . وكان هجاؤهما تعبيرا عن إيمان بالنزاهة والمبادئ السامية ، وعن إحساسه بآلام الآخرين . كلاهما كان متشائما وطنيا وعمليا براجماتيا وشجاعا ذا فطرة وإدراك سليمين . وكان كل منهما تواقا للاستطلاع فى مجال الفكر ، وأمينا ذا ضمير حى وسلوك مهذب حميد فى حقيقة الأمر ، كما كان كل منهما يتسم بالفكاهة الغريبة وبالخلق الإنجليزى**

الصمم » . أما لورانس براندار فيعقد فى كتابه « **جورج أورويل** » مقارنة بين مؤلفنا وواحد من أبرز كتاب القرن التاسع عشر هو ثاكراى ، يحدد فيها أوجه الشبه الكبيرة بين هذين الكاتبين . يقول براندر إن كليهما ولدا فى البنغال ثم تلقيا تعليما فى مدرسة خاصة كانت مصدرا لعذابهما ، وأن محاولاتهما الأولى فى الكتابة ، التى بدأت فى باريس ، باءت بالفشل . ولكن أغلب الظن أن الجو الفرنسى الذى عاشا فيه منذ مطلع حياتهما الأدبية أثر فى أسلوبهما المتميز ، وخاصة فى كتابة المقالات التى تنم عن رغبتهما المتأججة فى إصلاح المجتمع . ولعله من المفيد فى هذا المقام أن نذكر أن إدوارد م . توماس يرى أن مقالتيه « **إطلاق النار على فيل** » و« **حادثة شنق** » تمثلان على أحسن نحو أسلوبه فى كتابة المقال على وجه العموم ؛ وهو أسلوب يتميز بالبدء بسرد تجاربه الشخصية ، ثم ينتهى باستخلاص النتائج العامة منها .

• **جوناثان سويفت** :

يدل المقال الممتاز الذى كتبه أورويل عن سويفت على مدى ارتباط مؤلفنا الوثيق بكلاسيكية القرن الثامن عشر . وهناك وشائج متينة تربط بينه وبين سويفت . فكلاهما يتمتع بالبصيرة النافذة فى فهم طبيعة النظام الشمولى . ويمتدح أورويل فهم سويفت العميق للشمولية فيقول فى مقاله الممتاز « السياسة فى مقابل الأدب : فحص رواية رحلات جليفر » ، المنشور فى مجموعة مقالاته (المجلد ٤ ، ص ٢٤٩) : « **يتمتع سويفت برؤية مسبقة واضحة بصورة غير عادية للدولة البوليسية المستندة إلى تفشى التجسس ومحاكمات الخونة ومطاردات المنشقين التى لا تنتهى بهدف القضاء على التذمر الشعبى وذلك عن طريق تحويله إلى هستيريا الحرب وجنونها** . » . ولكن مؤلفنا يذهب فى مقاله إلى أن رؤية سويفت النافذة إلى شرور الشمولية لا تجعل منه مؤمنا بالديمقراطية أو كارها للطغيان ، فضلا عن أنه لا يظهر أى تحمس للدفاع عن حرية الرأى والصحافة ، وعن التمثيل النيابى والعدالة الاجتماعية ، بسبب احتقاره للحكام والمحكومين على حد سواء . ويرى أورويل أن سويفت يصور لنا فى مجتمع الهونيمز نواة للدولة الشمولية بكل معانيها ففى هذا المجتمع تختنق الحرية تماما كما يتجمد التطور . وتبلغ شمولية هذا المجتمع حد إشاعة التماثل الكامل بين أفراده لدرجة أن الحاجة إلى البوليس لاستتباب الأمن والنظام لم تعد قائمة . ويتهم أورويل سويفت بموافقته على مثل هذا النظام الشمولى المتحجر ، وبأنه يعتبر أى انشقاق عن التماثل السائد ضربا من الغرابة والشذوذ . ويجدر بنا فى هذا المقام أن نذكر أن برتراند راسل يذهب إلى حد كبير إلى نفس هذا الرأى فى عرضه لرواية « رحلات جليفر » فى كتابه « **الحقيقة والخيال** » (**١٩٦١**) **ويظهر مؤلفنا تعاطفا** كبيرا مع سويفت على الرغم من أنه يتهمه بمناصبة انجلترا العداء وبالرجعية وبالفاشية ، فضلا عن أنه يقارن سويفت بتولستوى فيقول إن سويفت ، شأنه فى ذلك شأن تولستوى ، يمقت العلم وخصوصا العلم النظرى البحت . فكثيرا ما نراه يهاجم العلوم النظرية التى لا تهدف إلى تحقيق أيه غاية عملية فى الحياة . وهما يشتركان فى الإيمان بأنه ليس فى إمكان الإنسان تحقيق السعادة ، كما أنهما يضيقان ذرعا بالمعارضة ، ويخفيان نزعتهما نحو التسلط والتحكم وراء نظريتهما الفوضوية إلى الحياة . وكلا الرجلين تفزعهما الحياة وتملأهما رعبا . وفضلا عن هذا فإنهما لا يقيمان وزنا لأى شئ لا يثير اهتمامهما . ويرى أورويل أنه على الرغم من أن سويفت رجل دين ، فهو يبدو له أنه لا يأخذ عقيدته الدينية مأخذ الجد . بل إنه فيما يبدو لا يؤمن بالبعث واليوم الآخر ، كما أن الفضائل التى تروق له والتى يشيد بها ليست فضائل مسيحية بقدر ما هى فضائل وثنية ، مثل الشجاعة التى يرفعها إلى منزلة عالية .

وأورويل فى نقده لسويفت يجنح كعادته إلى الجمع بين الأضداد فبعد أن نراه يرمى سويفت بالرجعية ، نجد أنه يصفه بأنه متمرد يحطم المقدسات ، وبأنه مع محافظته ينزع إلى الفوضوية . يقول مؤلفنا فى هذا الصدد فى مقاله عن سويفت الذى سبقت الإشارة إليه (ص ٢٥٣) : « **نحن على حق عندما ننظر إلى سويفت على أنه متمرد يسعى إلى تحطيم المقدسات التقليدية** .. **إنه محافظ فوضوى ، يحتقر السلطة دون أن يؤمن بالحرية ، ويتمسك بالنظرة الأرستقراطية ، فى حين يرى بوضوح أن الأرستقراطية القائمة أرستقراطية منحلة تستحق الاحتقار** . » وموقف مؤلفنا من العلاقة بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى يشوبه قدر كبير من التعارض . فأورويل ــ كما قلنا ــ لا يحفل فى العادة بشكل العمل الفنى ولكنه يحفل أساسا بمضمونه . ولكنه فى نقده لرواية « **رحلات جليفر** » يخرج عما درج عليه ، فنراه لا يكترث بمضمونها الذى يرميه بالرجعية والفاشية ، الأمر الذى يوحى إلينا أن مؤلفنا يتذوقها بمعزل تام عن مضمونها . وهو لا يكتفى بإظهار الإعجاب الكامل بها فحسب ، ولكنه يعترف أيضا أن خلافاته السياسية والأخلاقية مع سويفت لا تؤثر على تقديره العظيم للرواية فى قليل أو كثير . بل إنه يبدو لنا أحيانا وكأنه يعتذر عما فى هذه الروايه من مضمون رجعى ؛ فهو يقول فى نفس المرجع السابق (ص٢٦٠) : « **غالبا ما يقال لنا ، على الأقل من جانب الذين يبرزون أهمية المضمون ، إن أى كتاب لا يمكن أن يكون (جيدا) إذا عبر عن نظرة للحياة بينة الزيف . وقيل لنا فى عصرنا الراهن ، على سبيل المثال ، إن أى كتاب له ميزة أدبية حقيقية لابد أن يكون بالضرورة (تقدميا) فى نزعته . ولكن هذا القول يتجاهل حقيقة أنه عبر التاريخ احتدم صراع مماثل بين التقدمية والرجعية ، وأن أفضل الكتب فى أى عصر من العصور قد كتبت دائما من وجهات نظر متعددة متباينة ، بعضها أكثر زيفا على نحو ظاهر من الآخر** . » . وهذه المقولة التى يسوقها أورويل لا يجانبها الصواب من حيث إن ما هو رجعى من وجهة نظر عصر معين قد يكون تقدميا بالمقارنة بما سبقه من عصور . ومع هذا ، فإن هذه المقولة تبدو غريبة حين تصدر عن رجل يرتعد فرقا إذا اعترى الحقيقة الموضوعية أى تزييف ، وهى مقولة لها ما يبررها فقط إذا كان صاحبها

يؤمن بنسبية الحقيقة . أما وأنه يخشى تزييف الحقيقة أكثر من خوفه من طلقات الرصاص ، فإن مقولته هذه تبدو وكأنها تتعارض تعارضا جوهريا مع مجمل آرائه فى ضرورة الاستماتة دفاعا عن موضوعية الحقيقة .

• هنرى فيلدنج ـ سموليت ـ أوليفر جولد سميث :

لا يقتصر تعاطف أورويل مع كتاب القرن الثامن عشر على سويفت وحده بل يمتد إلى هنرى فيلدنج وسموليت وأوليفر جولد سميث . فهو يرى أنه بالرغم مما يشوب رواياتهم من ضعف فى تصوير المشاهد فإنهم أكثر واقعية من الذين جاءوا بعدهم ولاسيا فى قدرتهم على تحليل الدوافع الإنسانية ، ونجاح معظمهم نجاحا منقطع النظير فى تصوير النذالة ووصف الأنذال . ويعبر مؤلفنا عن إعجابه الشديد بسموليت ، وعلى التحديد فى روايتيه «روديريك راندوم» و «بيرجرين بيكل» لما تتضمناه من هزل رائع فى بعض فقراتها ، ونظرة واقعية وحيادية من الناحية الأخلاقية إلى ما يمارسه الناس فى حياتهم العادية من موبقات ، مثل الزنا ولعب الميسر والشجار . ويرى أورويل أن سموليت يفوق فيلدنج فى قدرته الأدبية وهو يمتدح فى سموليت واقعيته التى تجعله يقبل الفساد الأخلاقى والاجتماعى كواحد من نواميس الحياة . ويستطرد قائلا إن تسلل الحس الأخلاقى أحيانا إلى بعض المواضع فى كتاباته يفسدها فسادا عظيما ، ويقضى على ما فيها من جاذبية تحببها إلى النفس . ولو أن هذا النقد قد جاء من كاتب مثل أوسكار وايلد الذى يرى أن هناك تعارضا بين الفن والأخلاق لبدا لنا هذا مقبولا وطبيعيا للغاية . فهذا الموقف المحايد من الناحية الأخلاقية موقف جمالى فى جوهره ، لا يقيم وزنا لما فى العمل الفنى من مقومات أخلاقية . ولكن غرابة هذا الموقف تبرز لنا لأننا نعرف أن صاحبه يرفض النظرة الجمالية للفن ويؤكد النظرة الاجتماعية له . كما أننا نعرف عجزه عن خلق أى شئ لا يودع فيه نبضه الأخلاقى . وأورويل ، مثل سموليت ، قد يعتبر الشر ناموسا من نواميس الطبيعة ، ولكنه يبدو فى نفس الوقت وكأنه يرفضه ويحاول جهد طاقته أن يغيره . وهذا هو السر فى تأرجحه بين الكلاسيكية والرومانسية ، وبين التشاؤم والتفاؤل . ويقارن مؤلفنا بين سموليت وفيلدنج فيقول إن سموليت نجح فى أن يتحرر تحررا كاملا من الإحساس بالخطيئة ، فى حين أن فيلدنج أخفق فى ذلك . ويستدل على ذلك بأن فيلدنج بدأ روايته «جوزيف أندروز» كرواية من النوع الهازل القائم على «الفارس» الصرف ، ولكنه سرعان ما غير خط سيره وأخذ ينظر إلى مادته الروائية بمنظار أخلاقى ، الأمر الذى انتهى به إلى إثابة شخصياته الروائية الفاضلة ومعاقبة شخصياته الروائية الشريرة . ويرى أورويل أن أدب سموليت يتميز بثلاث ميزات ، ـ أولاها ـ تصوير الولاء الإقطاعى الذى يتمثل فى وفاء الخدم لسادتهم مهما كانت الظروف ، وثانيتها تمجيد الشرف بمعناه الرجولى الذى يتمثل فى خوض المعارك دفاعاً عن العزة والكرامة ؛ وثالثتها أن شخصياته النسائية تتحلى بالصون والعفاف طمعا فى اقتناص الأزواج . وهذه جميعا فى رأينا فضائل ثانوية لا تستحق من مؤلفنا كل هذا المديح والإطراء .

ويمتد تعاطف أورويل إلى روائى آخر من روائيى القرن الثامن عشر هو أوليفر جولد سميث ، وإلى روايته «راعى كنيسة ويكفيلد» على وجه التحديد ، وينتقد كاتبنا هذه الرواية لما فيها من نزعة إلى الرومانسية والتبشير بمحامد الأخلاق ؛ ففيها نرى الفضيلة تثاب والرذيلة تلقى أشد العقاب . ولكنه يعترف أن الفضيلة فيها مطلوبة من أجل ذاتها وليست لما يجنيه منها صاحبها من ثمار ومغانم ، كما هو الحال فى رواية صامويل ريتشارد سون المعروفة «باميلا» . ويذهب فى نقده لجولد سميث إلى أن رواية «راعى كنيسة ويكفيلد» تفتقر إلى الواقعية السيكولوجية التى يتميز بها أدب فيلدنج وسموليت ، كما تفتقر إلى واقعية الحوار ، وكذا الواقعية فى تصوير الريف على نحو رومانسى حالم . هذا فضلا عن أن جولد سميث يقحم فى روايته دون داع أحاديث سياسية تعبر عن وجهة نظر المحافظين فى ذلك الوقت ، مفادها أن إقامة نظام ملكى قوى هو الضمان الوحيد لعدم تحكم الأقلية الأوليجاركية فى رقاب العباد . ومع كل ما يجده أورويل من مثالب وعيوب فى الرواية فإنه يثنى على ما فيها من جاذبية ، فيقول إن سحرها لا يرجع إلى ما تتضمنه من نقد اجتماعى مغلف يختفى وراء الأحداث الروائية التافهة ، ولكن يرجع أساساً إلى أسلوب سردها البسيط ولغتها الأنيقة وبعض أحداثها الثانية . ويدافع مؤلفنا عن الرواية بقوله إنها ليست بالتفاهة التى تبدو عليها ، وأن الانطباع الذى تتركه فنيا أحداثها المبالغ فيها والمضحكة قد تبدو مضللة لأنها تطمس ما فى موضوعها الرئيسى من جدية ، فى حين أن الرواية فى واقع الأمر تقارن زيف حياة المنعمين وخواءها بأصالة المباهج الحقيقية التى يستمدها الإنسان من العيشة الريفية البسيطة ، ومن أواصر الود والمحبة التى تجمع شمل العائلة . وهو ـ فى نظر أورويل ـ موضوع ليس يمثل هذه الغثاثة التى قد تظهرها به أحداث الرواية .

• آراء أورويل النقدية فى كتاب القرن التاسع عشر :

• توماس إدوارد هيوم ـ بيرون ـ كارليل :

أحب أن أؤكد هنا ما سبق أن ذهبت إليه من تاريخ مؤلفنا بين الكلاسيكية والرومانسية وبين التشاؤم والتفاؤل وفى الأوقات التى يجنح فيها مزاجه إلى الرومانسية نجده ينظم قصيدة بعنوان «على أطلال مزرعة بالقرب من مصنع جراموفون» ينعى فيها القيود التى يرسف فيها بسبب سيطرة الحضارة الحديثة التى صرفت انتباه الإنسان عما فى الطبيعة من جمال بحيث لم يعد أمامه غير أن يجوس بين الأشجار التى ذبحها الدخان . » وفى هذه الحالة الرومانسية نراه يظهر تفاؤلا بالحياة فيهاجم

الناقد الكلاسيكى ت . أ هيوم ويتهمه بخلق حركة فكرية فى العشرينات والثلاثينات فى هذا القرن تقوم على ما أسماه بالرجعية الجديدة والتشاؤم الجديد . ويحمله تبعة التأثير على كوكبة كبيرة من الأدباء أمثال ويفد هام لويس، وت . س . إليوت ومالكولم ماكر يدج وإيڤيلين فوه وجراهام جرين . ويهاجم أورويل ـ الذى عرفنا عنه تشاؤمه ـ هذا التشاؤم الجديد ويعزو أسبابه إلى ما يتمتع به الداعون إليه من امتيازات طبقية وأمان إقتصادى يوفره لهم كدح الكادحين وعرقهم . ويرى فى تشاؤمهم تنصلا متعمدا من واجباتهم الاجتماعية ، ورغبته فى عدم المساس بالأوضاع القائمة لأنها تخدم مصالحهم . ومن الواضح أن أورويل فى هذا الهجوم يقترب من التفسير الماركسى للامتيازات الطبقية والاجتماعية أو من التفكير المادى على أقل تقدير . ولكن كعادته فى الجمع بين الأضداد نراه يتحفظ فى هجومه على دعاة التشاؤم الجديد ، فيسلم بأنهم على حق فيما يتعلق بالمستقبل القريب وعلى خطأ فى نظريتهم إلى المستقبل البعيد . وتوضح فقرة وردت فى مقاله «كما يعجبنى» المنشور فى مجموعة مقالاته (مجلد ٣ ، ص ٨٣) نموذجا لتردد مؤلفنا بين التفاؤل والتشاؤم . وفيه ينحى باللائمة على هؤلاء المتفائلين الذين يعتقدون أنه فى الإمكان إصلاح حال المجتمع إصلاحاً شاملا عن طريق هذا الإجراء أو ذاك ، كما ينحى باللائمة على الاشتراكيين الذين يزعمون أنه فى إمكان الاشتراكية إقامة مجتمع مثالى خال من العيوب . فالرأى عنده أن النظرية الاشتراكية الواقعية تقتضى من الاشتراكيين التسليم بأن الاشتراكية يمكنها فقط تحسين ظروف المجتمع وإيجاد الحلول لمشاكله الاقتصادية . ومن ثم فإن اورويل يتفق مع ما يذهب إليه الكاثوليك من أن حل مشاكل الإنسان الاقتصادية سيكون البداية للتفكير فى مشكلة أعوص وأهم هى مشكلة وضع الإنسان فى الكون . وهذا فى نظره المعنى الذى يقصده ماركس حين يقول إن تاريخ الإنسانية سيبدأ منذ اللحظة التى يتم فيها تحقيق الاشتراكية . وبالرغم من أن مؤلفات كاتبنا نكاد لا تخلو من أية اشارة تدل على اهتمامه بالقضايا الميتافيزيقية أو الروحية ، فإنه يخيل إلى أنه يرى أن صرح الروحانيات المتين لابد أن ينبنى على أساس مادى سليم يتلخص فى تحقيق مستوى معيشى لائق للإنسان .

ويجدر بنا أن نتبين هنا أن نقد أورويل الأدبى يصيبنا بالحيرة حقا بسبب مادرج عليه من الجمع بين الأضداد ، فهو يمتدح كما رأينا بعض الأدباء الكلاسيكيين دون بعضهم الآخر ، كما أنه يمتدح بعض الأدباء الرومانسيين دون بعضهم الآخر . فبالرغم من أن كارليل وبيرون ينتميان إلى المدرسة الرومانسية ويؤمنان بمبدأ القوة الذى يمهد السبيل أمام ظهور الفاشية التى يرفضها مؤلفنا لما فيها من تعارض مع إيمانه بالديمقراطية ، فإنه يبدى عطفا واضحا على اللورد بيرول فى حين أنه يعبر عن مقته الشديد لتوماس كارليل . وبلغ به عطفه على بيرون حدا جعله يبدو وكأنه يعتذر عن ولائه لدولة أجنبية غير إنجلترا هى اليونان التى مات على أرضها وهو يحارب من أجل تحريرها من قبضة الغزاة الأتراك . ويذكرنا هذا بتعاطفه المماثل على سويفت رغم أنه قال إن سويفت يمقت انجلترا وكأنها بلد عدو له . والرأى عندى أن موقف أورويل من كل من بيرون وسويفت موقف يدعو إلى الحيرة ، لأنه ناصب اليسار الإنجليزى المعاصر له العداء وهاجمه بقسوة بسبب ما أظهره هذا اليسار من ولاء لدولة أجنبية هى الاتحاد السوفيتى . أما بالنسبة إلى كارليل فإن أورويل يتفق فى الرأى مع أوزبرت بيرديت على أنه إنسان أنانى يتسم بالغل والضغينة وسوء الطبع «**يسرى الطين فى دمه والكالفينية فى رأسه وسوء الهضم فى معدته** .» ويتهم مؤلفنا كارليل بالسطحية التى يخفيها تحت مظهر براق من العمق الزائف . ويصف أسلوبه الأدبى فى كتابه المعروف «الأبطال وعبادة الأبطال» بأنه أسلوب خطابى رنان كالطبل الأجوف ، كما يصف إطراء كارليل على مبدأ القوة بأنه ليس سوى تنفيس عن أنانيته اللاشعورية ورغبته فى إرهاب الناس وتخويفهم .

○ تشارلس ديكنز :

يعتبر مقال أورويل الطويل بعنوان «تشارلس ديكنز» أهم إضافة قدمها فى مجال النقد الأدبى . وما من شك أن ديكنز الروائى التقليدى الذى عاش فى القرن التاسع عشر أثير إلى قلبه ، وأن وشائج لا تنفصم عراها أبدا تربط بينهما . فبالرغم من خلاف أورويل مع ديكنز فى بعض النقاط فإن نظرتيهما إلى الحياة تكاد فى جوهرها أن تكون واحدة . فكلاهما يذهبان إلى الدعوة إلى السلوك المهذب الحميد ركيزة أساسية فى إصلاح المجتمع . يقول أورويل إن ديكنز ليس شيوعيا أو اشتراكيا كما يحلو لبعض النقاد أن يزعموا ، ولكنه كاتب بورجوازى أخلاق وإنسانى . وأهم ما يلفت النظر فى مقال مؤلفنا عن ديكنز أنه يعنى عناية فائقة لم يسبق لها نظير باستقصاء أثر خلفية ديكنز الاجتماعية وانتمائه إلى الطبقة المتوسطة التى تسكن المدن على فكره وخياله وإحساسه بالقيم . يقول أورويل إن ديكنز هاجم المؤسسات الإنجليزية فى زمنه بضراوة بالغة كما هاجم أصحاب السلطان والجاه بشراسة لم يسبقه إليها أحد . ولكن هذا لم ينفرهم منه ، بل إنهم استقبلوا هجومه القاسى عليهم بسماحة ورحابة صدر وانتهى الأمر بهم إلى أن يجعلوا منه مؤسسة قومية يبجلها الجميع . ولا شك أن فكاهته وطلى دعابته ساعدتهم على ابتلاع ما فى هجومه عليهم من ضرواة . فضلا عن أن ديكنز كان يمقت الثورات من كل قلبه وينتابه الرعب من انتشار العنف المدمر بين الدهماء كما يتضح لنا من مطالعة روايته المعروفة «قصة مدينتين» . وليس هناك ما يدل على الإطلاق على أنه يبغى الإطاحة بالنظام الرأسمالى القائم على الاقتصاد الحر . فقد كان يرى فى تطبيق مبدأ الإحسان المسيحى حلا لكافة المشاكل الاجتماعية ومن هنا جاء تفاؤله . ومعنى هذا أنه لم يكن يريد تأليب الفقراء على الأغنياء حتى يعلقوا لهم المشانق أو ينصبوا لهم المقاصل فى الميادين العامة كما فعل الثوار إبان الثورة الفرنسية . ولكنه كان

يحض الأغنياء على أن ترق قلوبهم لبؤس الفقراء فيهبوا إلى نجدتهم وانتشالهم من وهدة الشقاء . ويفسر لنا إيمانه بالإحسان السبب فى ظهور العديد من الشخصيات الروائية الثرية فى أدبه التى تضحى بما لها فى سخاء من أجل إسعاد المعوزين والمحتاجين . ويرى أورويل أن تفاؤل ديكنز أبعد ما يكون عن التفاؤل الأبله الساذج الذى يظن أن حال العالم سوف ينصلح إذا نحن أصلحنا بعض القوانين الفرعية أو أدخلنا بعض التعديلات فى النظام الاجتماعى هنا وهناك فكتاباته تظهر لنا وعيا بأن الفساد يضرب بجذوره فى المجتمع . ويرجع نفوره من الثورات إلى إيمانه الراسخ العميق بأنها ليست لها أدنى فائدة ما لم يتغير قلب الإنسان ، أى ما لم يتطهر قلبه من الأثرة والدنس . وإذا أصبح القلب طاهرا وصارت السريرة نقية فلن تكون هناك حاجة إلى العنف وإراقة الدماء . ورغم ما يتسم به أدب ديكنز الروائى من بورجوازية ، فإن أورويل يعتبره «كاتبا هداما» و«راديكاليا» بل و«متمردا» . وعلى أية حال كان ديكنز بحكم انتمائه إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة يكره الطبقة المتوسطة الكبيرة مثلما يكره طبقة الأرستقراط . فضلا عن أن فحص رواياته بالتفصيل قمين بأن يظهر لنا أنه استمد مادته الروائية من محيط الطبقة البورجوازية التجارية فى لندن والفئات التى تعيش على هامشها مثل المحامين والكتبة وصغار التجار وأصحاب الحانات وصغار الحرفيين والخدم . ويصور ديكنز العلاقة بين الخادم والمخدوم فى إطار إقطاعى محبب إلى النفس مثل العلاقة بين الخادم سام ويلر ومخدومه مستر بيكويك فى روايته «أوراق مستر بكويك» . وهى علاقة لا تقوم على البغضاء والشحناء ولكنها تقوم على المحبة والإخاء . ويمتدح مؤلفنا أدب ديكنز لخلوه تماما من أية نزعة استعمارية وعدم تأثره بالروح والتقاليد العسكرية التى تقبع وراء العقلية الإمبريالية . فضلا عن أنه لا يظهر أى تحيز ضد اليهود ويجيد تصوير ما يتعرض له أطفال المدارس فى قسوة . ولعل ديكنز أول من تنبه إلى العلاقة الوطيدة بين السادية والرغبات الجنسية المكبوتة التى تعتمل فى نفوس رجال التربية والتعليم وبين ما يجدونه من تلذذ فى توقيع العقاب البدنى القاسى على طلبة المدارس .

ولكن تعاطف أورويل العظيم مع ديكنز لا يمنعه من توجيه الانتقادات إليه . فهو ينحى عليه باللائمة لسلبية نقده الاجتماعى وخلوه تماما من أية أفكار اجتماعية بناءة ؛ ولأن رؤيته للحياة محدودة . فبالرغم من عطفه العام الغامض على الطبقة العاملة فإنه يتغافل فى أدبه تصوير هموم سوادها الأعظم الذى يتكون من عمال الصناعة والزراعة . حتى العامل الصناعى الذى يرسمه فى روايته «الأوقات العصيبة» . يحظى بإعجاب مؤلفها بسبب رفضه الاشتراك فى نقابة العمال. ولكن أورويل يعتقد أن رؤية ديكنز المحدودة عادت على فنه الروائى بالفائدة إذ أنه من الأفضل لكاتب مثله أن يكون صاحب رؤية محدودة من أن يكون صاحب رؤية واسعة عريضة . ويهاجم أورويل ديكنز لأنه يظهر قدرا من التحيز للطبقة البورجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها تتمثل فى نفوره من خشونة مسلك الطبقة العاملة وسوقيتها ومظهرها الخارجى الرث . ولا يكتفى ديكنز بالعطف عليها من بعيد لأنه يخشى الاقتراب منها ، بل إن فكرة التشبه بها وانتهاج مسلكها تصيبه بالفزع . ويضيف أورويل أن معالجة ديكنز للعلاقة بين الخادم والمخدوم على مثل هذا النحو الإقطاعى المحبب للنفوس لا يساعد الخدم على النضال من أجل التحرر من القيود التى يرسفون فيها . ورغم ثنائه على قدرة ديكنز الهائلة فى تصوير شخصياته الروائية بطريقة تنبض بالحياة ، فإنه يعيب على هذه الشخصيات أنها لا تلعب دورا وظيفيا فى المجتمع . ويمتدح أورويل فى ديكنز ـ وهو كاتبه المفضل ـ إحساسه الأخلاقى الذى لا يخيب ولكنه ينتقد فيه قلة حبه للاستطلاع الفكرى ، كما يعيب عليه أنه لم يستغل موهبته الفريدة فى تحليل مشاعر الطفولة وأفكارها أحسن استغلال فقد أغفل من دائرة اهتمامه مشكلة من أعوص مشاكل النظام الرأسمالى الاجتماعية والأخلاقية . وهى إلحاق الأطفال للعمل فى المصانع وهم براعم صغيرة لم تتفتح للحياة لساعات طوال قد تصل إلى خمس عشرة ساعة فى اليوم ، فيلقى عدد كبير منهم مصرعه تحت عجلات الآلات الضخمة وتروسها . ويرى مؤلفنا أيضا أن ديكنز عجز عن تصوير شخصيات المجرمين على نحو واقعى مقنع . وفى هجومه على ما رآه بعض مواطن الضعف التى تشوب أعمال ديكنز الروائية وجد أورويل من النقاد من يعترض عليه . فإدموند ويلسون فى مقال له منشور فى «التراث النقدى لجورج أورويل» يقول عن علاقة الخادم بالمخدوم إن ديكنز كان يرى بوضوح تام انهيار العلاقات الإقطاعية التى تربط بين الخدم ومخدومهم فى انجلترا . ويقول ناقد آخر ، فى نفس المرجع السابق إن أورويل يخطئ حين يزعم أن روايات ديكنز تخلو من تصوير الطبقة العاملة ، ويستشهد على ذلك ببعض الشخصيات فى رواية «صديقنا المشترك» . ومهما كانت اعتراضات بعض النقاد الطفيفة على بعض الآراء التى يذهب إليها مؤلفنا فى مقاله عن تشارلس ديكنز ، فإن هذا المقال يمثل كما قلنا إضافة حقيقية فى مجال النقد الأدبى الإنجليزى .

• **ريدارد كبلنج :**

يتجلى لنا جنوح أورويل إلى الجمع بين الاضداد على نحو صارخ فى موقفه من الشاعر والروائى الاستعمارى المعروف ريدارد كبلنج . فقد كتب فى مقال نشره بمناسبة وفاة كبلنج يقول (انظر مجموعة مقالاته ، المجلد ١ ، ص ١٨٣ ـ ١٨٤) : **«من جانبى كنت أبجل كبلنج فى الثالثة عشرة ثم كرهته فى السابعة عشرة واستمتعت به فى سن العشرين وازدريته فى الخامسة والعشرين . أما الآن فقد عاد إلى إعجابى القديم به . والشئ الذى لم يكن بيدى أبدا أن أفعله هو أن أوليه ظهرى وأنساه . وبعض قصصه جيد بالقدر الممكن لهذا النوع من القصص . وأسلوبه فى السرد الروائى حسن إلى أبعد الحدود . فسوقية أسلوبه النثرى لا تعدو أن**

تكون عيبا سطحيا . وهو رائع فى قدرته على البناء الروائى وفى قصده فى استخدام الألفاظ . وهى نواح قد تخفى عن الأنظار . وشعره ـ مع أنه فى الغالب نموذج للسوء ـ فإن له نفس الخاصية التى لا تنسى والتى يتميز بها عن سواه » . ويستطرد أورويل قائلا إن نزعة كبلنج الاستعمارية هى أسوأ ما فيه . فهى أكثر سوءاً من الحيل المبتذلة التى يستخدمها فى أسلوبه وفى حبكات رواياته الماسخة والمائعة فى سيل عواطفها وتدفقها . ولكن أورويل يتحفظ كعادته فيقول إنه مع التسليم بأن إمبريالية الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر كانت عاطفية على نحو مائع وجاهلة وخطرة إلا أنها لم تكن إمبريالية جديرة بالازدراء . فقد كان فى استطاعة المرء حينذاك أن يكون استعماريا وذا سلوك شخصى مهذب وحميد . ومن ثم لم يحل إيمان كبلنج بالاستعمار دون أن يتصف بالمسلك المهذب الحميد . ويرى أورويل أن ت . س . إليوت يخطئ حين يفكر أن كبلنج فاشستى . فهو ليس فاشيا فحسب ولكنه سادى أيضا . ولا يمكن لأى شخص متحضر أن يقبل مجمل نظرته فى الحياة . فضلا عن أنه يخلو من الحاسة الأخلاقية على نحو صارخ ينم عن افتقاده إلى الحس المرهف . ورغم أن مؤلفنا يمتدحه لأنه أضاف إلى اللغة الانجليزية عبارات كتب لها البقاء والاستمرار ، فإنه يصفه بأنه يثير الاشمئزاز من الناحية الجمالية . ويستطرد مؤلفنا قائلا إن ضحالته الفكرية منعته من أن يرى حقيقة واضحة للعيان . وهى أن المستعمرين يجنون مغانم اقتصادية فى مستعمراتهم ، فى حين أنه كان يرى فى الاستعمار عبئا يثقل كاهل الرجل الأبيض فى سعيه لأجل نشر القانون والمدنية بين الشعوب الهمجية المتخلفة . ورغم هجومه الضارى على كبلنج فإنه يعتقد أنه يتصف بقدر عظيم من المسئولية والأمانة اللتين لا تتوفران لدى المثقفين اليساريين الغربيين فى الثلاثينات والأربعينات . فهؤلاء المثقفون اليساريون منافقون لأنهم يزعمون بالقول إنهم يريدون الإطاحة بالنظام البورجوازى القائم فى حين أنهم بالفعل يستفيدون من بقائه .

وفى مقال كتبه ريتشارد كوك بعنوان « رديارد كبلنج وجورج أورويل » منشور فى مجلة « **دراسات فى القصة الحديثة** » (عدد خاص ١٩٧٥) يتسم بالموضوعية والاتزان نراه يوضح لنا أوجه الشبه والخلاف بين هذين الكاتبين . يقول كوك إنهما يتشابهان فى ظروف نشأتهما . فكلاهما ولدا من أبوين انجليزيين يعيشان فى الهند . وكلاهما أرسل من الهند إلى انجلترا فى صباهما لتلقى العلم فى المدارس الإنجليزية وقاسى من عنت إدارة المدرسة وتسلطها ، كما أنهما تعرضا فى مرحلة التلمذة إلى شتى أنواع الضغط والتخويف والعقاب البدنى . وكلاهما عانيا منذ صباهما من إحساس عميق بالذنب بسبب نشأتهما الدينية البيورتيانية المتزمتة . ولكن ردود فعلهما منذ حداثتهما يختلف الواحد منهما عن الآخر . ففى حين جنح أورويل فى يفاعته إلى تحطيم المقدسات وإلى الراديكالية الفكرية التى انتهت به فى حياته اللاحقة إلى مناصبة الاستعمار البريطانى العداء . نرى أن كبلنج منذ صباه يخضع لسلطة الإدارة المدرسية ثم يعتبر نفسه فيما بعد جزءا من السلطة ومن الإمبراطورية البريطانية . وكذلك على الرغم من أن كلاً من أورويل وكبلنج يتميزان بحب الوطن ، فإن روحيهما الوطنيتين تختلف الواحدة منهما عن الأخرى . فوطنية كاتبنا متزنة ، وهى لا تدفعه إلى أكثر من الثناء على ما يعتبره شمائل الشعب البريطانى وحسن خصاله التى تتمثل فى رقة الطبع ورفض الخضوع للضغط والتخويف واحترام القانون والمسلك المهذب الحميد . أما وطنية كبلنج الجامحة فتدفعه إلى التباهى والتفاخر والزهو بينى جلدته وإلى الاعتقاد بأن انجلترا سيدة الأمم طرا ، ومن ثم فإن واجبها المقدس يملى عليها أن تقود بقية الأمم وأن ترشدها سواء السبيل .

◦ هيرمان ملڤيل وليوتولستوى :

يعالج أورويل فى مقالاته النقدية كاتبين غير انجليزيين من كتاب القرن التاسع عشر هما الشاعر والروائى الأمريكى هيرمان ملفيل والروائى الروسى المعروف ليوتولستوى . يقول مؤلفنا فى معرض نقده لكتاب « هيرمان ميلڤيل » تأليف لويس ممفورد المنشور فى مجموعة مقالاته (المجلد ١) إن ممفورد يجانبه الصواب عندما يحاول أن يقدم إلينا فى كتابه تحليلا وشرحا وتفسيرا لأدب ملفيل لأن الحكمة تقتضى منا أحيانا أن نقبل هذا الأدب دون تفسيره أو تحليله . وهو رأى يذكرنا بموقف الشاعر الرومانسى الرائد وليم بليك من عالم الرياضيات والفيزياء المعروف إسحق نيوتن . فقد هاجم بليك هذا العالم لأن تحليله للطبيعة على نحو علمى مفصل يفسد على البشر استمتاعهم بها . فضلا عن أن هذا الرأى يدلنا بوضوح على عزوف مؤلفنا عن انتهاج أسلوب أكاديمى فيما يعرض له من نقد . وهو رأى رومانسى أو انطباعى يصعب علينا التوفيق بينه وبين موقفه العقلانى العام من الحياة . وينحى أورويل باللائمة على ممفيلد لأنه لم يعن بمعالجة شكل الشعر الذى نظمه ملفيل « فالشكل هو مادة الشعر » . كما أنه يلومه لأنه لم ينح مضمون الشعر أو معناه جانبا . وهذا الرأى أشد ما يكون غرابة لأنه يتعارض مع فكرة أورويل القائلة بأن كل الفنون هى فى نهاية الأمر نوع من الدعاية . أضف إلى ذلك أن فحص ممارسته قمين بأن يظهر لنا كما أسلفنا اهتمام مؤلفنا البالغ بالمضمون وإهماله البالغ للشكل . وبالرغم من أن نقده لكتاب ممفورد عن ملفيل ليس فيه جديد ، إلا أنه ينبئ عن عنايته المبكرة منذ ظهور هذا النقد فى عام ١٩٣٠ بعلاقة الأدب بالظروف الاجتماعية المحيطة به . فهو يقول فيه (ص ٤٣) : « **إن أحسن الفصول التى يتضمنها كتاب ممفورد هى الفصول التى يربط فيها المؤلف بين ملفيل والزمن الذى عاش فيه** » ، كما أنه يعرب عن أسفه لأن التغيرات الاجتماعية التى طرأت على زمن ملفيل أدت إلى خنق جانب من روح ملفيل وإصابته بالضمور والذبول .

ويتناول أورويل تولستوى فى مقال له بعنوان « تولستوى وشكسبير » منشور فى مجموعة مقالاته (المجلد ٢) ثم فى مقال لاحق

بعنوان «الملك لير وتولستوى والمهرج» منشور فى المجلد الرابع من هده المجموعة . ورغم ما يشوب مقاله الثانى من بعض العيوب فإنه يفوق فى أهميته وقدرته الكبيرة على إثارة الاهتمام من المقال الأول . ويعترف أورويل بعبقرية تولستوى التى ليس فيها ريب ولكنه يهاجم تولستوى لعجزه عن فهم عظمة شكسبير وجلال أدبه . ويجمع مؤلفنا بين الأضداد على نحو مقبول ومستساغ فى مقاله الأول «تولستوى وشكسبير» ، فيذهب إلى أنه بالرغم من أن الفن ضرب من الدعاية ، فإنه لايمكن له أن يخلو من الجوانب الجمالية . بل إنه يعبر عن ضيقه لأننا فى هذا الزمن المضطرب كثيرا ما نتغافل عن هذه الجوانب الجمالية لأسباب أخلاقية أو سياسية أو دينية . وينبرى كاتبنا للدفاع عن شكسبير فى المقال المشار إليه ضد هجوم تولستوى القاسى الشديد الوطأة عليه . فهو يرمى شكسبير بالدعوة إلى الانحلال الخلقى فى أدبه . يقول أورويل إن مثل هذه التهمة قد تصدق على تشوسر . ولكنها لا تصدق بحال من الأحوال على شكسبير . فهو كاتب أخلاقى دون منازع . ويسوق مؤلفنا إعجاب كارل ماركس بشكسبير كأحد الشواهد على عظمته . كما أنه يلوم تولستوى لاهتمامه المفرط بمضمون المسرحيات الشكسبيرية ، الأمر الذى حدا به إلى النظر إلى مولفها على أنه معلم أو مفكر أو فيلسوف ، فلا يرى أنه شاعر قبل كل شئ وفوق كل شئ . ولو أنه اهتم بما يتضمنه شعر شكسبير من جمال لأدرك عظمته على الفور . ورغم ذلك ، فإن أورويل يسلم بأن كثيرا من مسرحياته لا يمكن للعقل تصديقه . يقول أورويل (ص ١٥٥) : «**إن تولستوى على حق فيما يذهب إليه من أن شكسبير أقل ما يكون اهتماما بتصوير أحداثه المسرحية على نحو معقول ، وأنه يندر أن يهتم بأن يرسم لنا شخصيات منسجمة ومترابطة . وكما نعرف فإنه عادة يسرق حبكات مسرحياته من مؤلفين آخرين ثم يصيغها على عجل فى شكل مسرحيات بعد أن يكون قد أدخل عليها فى كثير من الأحيان أحداثا مبالغا فيها لدرجة لا تعقل بالإضافة إلى تورطه فى متناقضات ليس لها جميعا وجود فى الأصل .** » .

ويتميز نقد أورويل لتولستوى فى مقاله الأول بخفة الوطأة فى حين أن نقده له فى مقاله الآخر يتسم بشدة الوطأة . ففى هذا المقال الأخير نراه يهاجم تولستوى بقسوة لأنه يعيب على شكسبير عدم قدرته على تصوير الشخصيات أو جعل الكلمات والأحداث تنبع على نحو طبيعى من المواقف . ويصف تولستوى لغة شكسبير بأنها ليست مبالغا فيها فحسب ولكنها تثير الضحك كذلك . فضلا عن أن مؤلفها دائما يلقى بأفكاره العشوائية على لسان أقرب شخصية يجدها فى متناول يده ، وأنه يخلو خلوا تاما من أى حس جمالى وأن الألفاظ التى يستخدمها لا تمت للفن أو الشعر بصلة . ويرى تولستوى أن دافع الملك لير فى التنازل عن عرشه أمر لا يمكن لعاقل أن يصدقه وأن العاصفة الهوجاء التى تعرض لها الملك لير فى الفلاة ليست لها ضرورة . كما أن مهرج الملك أو البهلول يبعث على الضيق والملل ولا يخرج عن كونه عذرا ينتحله المؤلف لإقحام سخيف نكاته فى المسرحية وأن موت كورديليا فى نهايتها ينسف أى مضمون أخلاقى لها . ويسوق أورويل فى مقاله الثانى نفس المحاجة التى ساقها فى مقاله الأول ، وهى أن أهمية شكسبير لا ترجع إلى كونه كاتبا مسرحيا بل تكمن فى شاعريته وموسيقية ألفاظه اللتين اعترف بهما برنارد شو رغم أنه كان يناصب شكسبير العداء . ويرى مؤلفنا أن تولستوى هاجم مسرحية الملك لير بالذات دون سائر المسرحيات الشكسبيرية لأسباب متعددة أولها أن وجهة نظره الدينية تتعارض مع مضمون المسرحية الذى يدعو إلى المذهب الإنسانى . وهو مذهب يولى الدنيا كل الاهتمام ويتجنب الخوض فى اليوم الآخر ، كما أنه يقوم على أن الحياة رغم كل ما فيها من بؤس وشقاء تستحق أن نحياها . فضلا عن أن مسرحية الملك لير صدمت حاسته الأخلاقية الدينية التى ترى أنه من الضرورى معاقبة الأشرار وإثابة الأخيار وهو بخلاف ما انتهى إليه شكسبير فى مسرحيته التى اكتفى فيها بمعاقبة الشر دون أن يتيب الخير . ويضيف أورويل أن هناك سببا شخصيا جعله يمقت مسرحية «الملك لير» بصفة خاصة . وهو أن هذه المسرحية نكأت جراحه وقلبت عليه المواجع فقد ذكرته بعاقبة أفعاله . فعندما تنازل تولستوى عن أملاكه الشاسعة ووزعها على الفقراء والمعدمين اتهمته عائلته بالخبل والجنون . ويلوم أورويل الكاتب الروسى الكبير لعجزه عن أن يتبين ما فى مسرحية «الملك لير» من نقد للظلم الاجتماعى جاء على لسان المهرج تارة وإدجار الذى ادعى الجنون تارة أخرى وعلى لسان الملك لير حين أصابه مس من جنون تارة ثالثة . لقد أدرك أورويل ما للدور المهرج وللمشاهد جنون لير من أهمية فى البناء الدرامى للمسرحية . ولكن من الأسف أنه عجز عن إدراك المبرر الدرامى لوجود حبكتين فيها إحداهما أساسية وتدور حول الملك لير والأخرى فرعية وتدور حول أحد نبلائه الايرل جلوستر ، وأن الحبكة الفرعية من شأنها أن تعمق الحبكة الأساسية وتضيف أبعادا جديدة تخرج بالمسرحية عن كونها مأساة الملك لير الشخصية إلى كونها مأساة ذات صبغة إنسانية عامة . ومن ثم نراه يتفق مع تولستوى فى زعمه أن المسرحية بحبكتها الرئيسية والفرعية أصبحت معقدة على نحو معيب ، وأن عدد شخصياتها أكبر من اللازم . وليس هناك بين المشتغلين بالأدب الانجليزى من ينكر ما فى حبكة «الملك لير» من تعقيد . ولكن هذا التعقيد لا يخل بالمسرحية كما يحلو لأورويل وتولستوى أن يقولا . فأورويل يرى أنه كان يجدر بشكسبير أن يقلل من تعقيد مسرحيته بالاكتفاء ببنت شريرة واحدة بدلا من بنات الملك الثلاث الشريرات وباستبعاد شخصية جلوستر وولديه أدموند وإدجار ، أى باستبعاد الحبكة الفرعية . ولست أتفق معه فى هذا الرأى لأن وجود الحبكة الفرعية يدعم الحبكة الأساسية ويعمم مغزاها . وهذا ما فشل أورويل فى إدراكه . والرأى عندى أنه طالما أنه يستند أساسا فى دفاعه عن شكسبير على أنه شاعر قبل كل شئ وفوق كل شئ ، فقد كان يجدر به فى دحضه لآراء تولستوى أن يتوفر على تحليل شعر شكسبير موضحا مواطن الجمال فيه . وهو ما يتجنب أن يفعله . وثمة ملاحظة أخرى وهى

أن تولستوى على حق حين يقول إن الدافع الذى حدا بالملك لير إلى التنازل عن عرشه ليس مقنعا . ويغرينى هذا أن أذكر أن التغيير الذى أجراه ناحوم تيت فى القرن السابع عشر على النص الشكسبيرى للمسرحية يتميز عن هذا النص بقدرة أكبر على الإقناع . فقد جعل تيت كورديليا تتعمد إغضاب أبيها الملك حتى يحرمها من الميراث وبذلك يرفض بيرجندى الزواج منها ، فيخلو لها الجو للزواج من إدجار الذى تحبه .

• آراء أورويل النقدية فى كتاب القرن العشرين :

و . ب . ييتس ـ ت . س . إليوت ـ جيرارد مانلى هوبكنز

يتسم نقد أورويل للعديد من شعراء القرن العشرين بأنه كالعادة دائما يميل إلى الجمع بين الأضداد . ويتميز نقده للشاعر المسيحى جيرارد مانلى هوبكنز بأنه يناقش للمرة الأولى والأخيرة شعره من جوانب فنية وتكنيكية دون أن يخوض فى مضمونه . ويقسو ناقدنا على ييتس بعض الشئ رغم شدة إعجابه به . وهو ينتقد إليوت فى عطف وحدب ولكنه يهاجم إزرا باوند بغير رحمة أو هوادة . فضلاعن أنه يظهر عداوته نحو مجموعة من الشعراء اليساريين التى ظهرت فى الثلاثينيات والمعروفة فى تاريخ الأدب الانجليزى الحديث بمجموعة الشعراء أودن وسبندر وماكنيس . وفى أخريات حياته كتب أورويل يعتذر عن ظلمه فى إصدار الأحكام النقدية القاسية على الشاعر أودن .

ويتهم أورويل فى مقال له بعنوان « و . ب . ييتس » منشور فى مجموعة مقالاته (المجلد ٢) هذا الشاعر بالفاشية ويعيب على أسلوبه فى النظم شدة الافتعال والاصطناع . ويذهب (ص ٣١١) إلى أن « **الواحد منا يندر أن يطالع ستة أسطر متتالية من شعره تخلو من الألفاظ والأساليب المهجورة أو من النغمة المفتعلة فى عباراته .** » وفى رأيه أنه ليس رجعيا فحسب بل إنه من دعاة الطلاسم والألغاز . كما أن نظرته المتصوفة للحياة تربك العقول وتصيبها بالحيرة . ويستطرد مؤلفنا قائلا إنه لابد وأن تكون هناك علاقة وثيقة بين العيوب التى تشوب أسلوبه وبين نظرته الشريرة للحياة . وفى نقده لييتس يذهب أورويل إلى أن النقد الماركسى قد ينجح فى تتبع العلاقة التى تربط بين مضمون العمل الفنى والصور المستخدمة فيه وبين الظروف الاجتماعية التى ينشأ فيها هذا العمل . ولكنه يعجز عن تتبع الصلة بين ما يسميه « نسيج » العمل الفنى وبين هذه الظروف الاجتماعية . ورغم ذلك فإن نقده لشعر ييتس لا يخرج عن كونه فحصا لمحتواه . فهو يقول (ص ٣١٣ ـ ٣١٤) : « **إذا ترجمنا اتجاه ييتس على نحو سياسى فسنرى أنه اتجاه فاشستى . فقد استطاع خلال معظم حياته ـ شأنه فى ذلك شأن بعض الناس ـ أن يصل إلى الفاشية بطريق الأرستقراطية قبل أن يسمع أحد عن الفاشية بزمن طويل . وهو يمقت الديموقراطية والعالم الحديث والعلم والآلة وفكرة التقدم وخاصة فكرة المساواة الإنسانية مقتا شديدا . ومعظم الصور فى عمله الفنى مستمدة من النظام الإقطاعى . ومن الواضح أنه من الناحية الشخصية لم يكن يخلو تماما من الغطرسة فى حياته العادية . ثم أخذت هذه النزعات فيما بعد شكلا أوضح وانتهت به إلى قبول الديكتاتورية والابتهاج بها باعتبارها الحل الأوحد . بل إنه لم ينظر إلى العنف والطغيان على أنهما شر بالضرورة لأن الشعب ـ وهو لا يميز خيره من شره ـ سيذعن للضغط إذعانا كاملا . وهو يرى أن كل شئ يجب أن يأتى من القمة ولا شئ يمكن أن ينبع من الجماهير .** » بيد أن أورويل يصف ييتس بالإخلاص ويمتدح فيه استخدامه للكلمات الحية النابضة وقدرته على صياغة بعض العبارات التى يرى أنها تشد القارئ فجأة إليها كما يشد المرء وجه فتاة يشاهدها أثناء عبورها إحدى الغرف . ولعلنا نلاحظ غرابة هذا التشبيه من الناحية النقدية ، فهو ليس محدودا فى دلالته أو واضحا فى معناه .

ويشن أورويل هجوما شخصيا ضاريا على الشاعر إذرا باوند ، فينحى مناقشة شعره جانبا ليوضح ما فى حياته من مخازى . وهو يرى أن باوند لا يعدو أن يكون عميلا للفاشية وخائنا للبلاد وعدوا للسامية . ويضيف ناقدنا أن باوند باع نفسه إلى إيطاليا الفاشية التى عرضت عليه وظيفة أستاذ فى جامعة روما ليس من أجل المال وحده ولكن أيضا من أجل إرضاء غروره الشخصى وحتى يثبت للعالم أنه إذا كانت انجلترا بلده لا تقدر مواهبه حق قدرها فهناك من يقدرها ويحفل بها .

يقول أورويل فى نقده لشعر إليوت إنه يمكننا تقسيم هذا الشعر إلى مرحلتين متباينتين . مرحلة غير دينية ما قبل ١٩٣٠ ، وفيها كتب إليوت شعرا جيدا . ومرحلة دينية بعد ١٩٣٠ تحول فيها الشاعر إلى الكنيسة الأنجلو كاثوليكية ، وفيها أنتج شعرا رديئا . ويعزو ناقدنا فشل إليوت كشاعر فى قصيدة « **الرباعيات الأربع** » ، وقصائده الأخرى التى نظمها فى هذه المرحلة الثانية إلى نبذه الفردية وهروبه إلى الدين الذى جرد شعره من الصور الفنية المؤثرة . ويعنى هذا أن المضمون الدينى لشعر إليوت أفسد جمال شكله وأصابه بالتدهور حتى اصبح مجرد « تمتمات مقبضة » وهو قول يتعارض مع ما يذهب إليه فى نقد الشاعر جيرارد مانلى هوبكنز من أن الأرثوذكسية الفكرية فى حد ذاتها ليست ضارة بالشعر من الناحية الجمالية ، كما أن أى نظام فكرى صارم يتبعه الشاعر فى صدق وأمانة لا يسئ بالضرورة إلى ما يقرضه من شعر . ومع هذا نجد أن أورويل يهاجم قصيدتى « نورتون المحترقة » و « إيست كوكر » وغيرهما على أساس أنه لا يمكننا مناقشة شكل أية قصيدة بمعزل عن مضمونها . يقول أورويل فى عرضه لبعض قصائد إليوت المنشورة فى مجموعة مقالاته (المجلد ٢ ، ص ٢٧٦) : « **درج الناس فى الآونة الأخيرة على القول إن (الكلمات) أهم ركن فى أية قصيدة وإن (معناها) مسألة ثانوية للغاية ولكن كل قصيدة فى واقع الأمر تحتوى على معنى نثرى .** وحين

تكون القصيدة فلابد أن تحتوى على معنى يلح على فكر الشاعر حتى يتم له التعبير. فكل الفنون تتضمن إلى حد ما نوعا من الدعاية.» ويتلو أورويل علينا قائمة كبيرة من أسماء الأدباء الذين يتهمهم بصورة أو أخرى بمعاداة السامية معاداة قد لا تكون واعية. ومن بينهم ت. س. إليوت وفيلون وشكسبير وسموليت وثاكراى وهـ. ج. ويلز والدوس هكسلى وبيلوك وتشسترتون. ويناقش مؤلفنا كتاب إليوت «مذكرات نحو تعريف الثقافة» فى مقال له منشور فى مجموعة مقالاته (المجلد ٤)، فيقول إنه يتضح من هذا الكتاب أن إليوت يؤمن بالفروق الطبقية وغيرها من الآراء التى لا يمكن الدفاع عنها من الناحية الأخلاقية. ولكنه يعترف لنا بأنه شخصيا يستسيغ فكرة التقليد التى يدعو إليها إليوت، الأمر الذى يدل بما لا يدع مجالا للشك على وجود جانب «محافظ» فى شخصية مؤلفنا بالرغم من كل ما يذهب إليه من آراء متحررة أو تقدمية. ورغم ما يوجهه أورويل إلى إليوت من نقد فإنه يظهر إعجابا شديدا به كشاعر، وبشعره الذى أنتجه قبل عام ١٩٣٠، وخاصة قصيدة «بروفوك» التى يرى فيه استمرارا للتراث الإنسانى بأسره. ومن المؤسف أن نجد أن نقده لإليوت ـ وهو شاعر أثير إلى قلبه ـ يخلو من عمق النظرة كما يخلو من أية إشارة إلى أية جوانب فنية أو تكنيكية، الأمر الذى يغرينا بأن نسوق رأى واين وارنيك فى هذا النقد. يقول وارنيك فى مقال له بعنوان «مذكرات من نقد جورج أورويل لـ ت. س. إليوت» المنشور فى «مجلة الإنسانيات الغربية» (المجلد ٢٥، عام ١٩٧٢، ص ٢٦٩): **«إن مدخله النقدى إلى إليوت مثل يوضح لنا انعدام التوازن النقدى فى كتاباته، فهو يبالغ فى تأكيد المضمون على حساب الشكل. ويعكس نقده لييتس وكبلنج وإليوت أيضا اهتمامه البالغ بمضمون الأدب بما فيه من شعر. وتنطوى معالجته للشكل الشعرى واللغة والتكنيك، بغرض أنه يمسها أحيانا مسا خفيفا فى معالجته، على الغرابة فضلا عن أنها تبين أن أورويل لم يكن حساسا بالمرة لما فيها من دقائق لا يسهل سبر غورها.»**

ويدهشنا أورويل بنقده لشعر جيرارد مانلى هوبكنز، وهو قس محافظ من الروم الكاثوليك. ففى مقال له بعنوان «معنى القصيدة» المنشور فى مجموعة مقالاته (المجلد ٢) نراه يخرج عن عادته المألوفة فى الاهتمام بالمضمون ويفاجئنا بمعالجة بعض قصائد هوبكنز من الناحية الفنية أو التكنيكية البحتة. فهو يقول (ص ١٥٨): «مع هوبكنز على وجه الخصوص نجد أن لغته والجمال الأخاذ لبعض المؤثرات الصوتية التى ينجح فى استخدامها تغطى على أى شئ آخر» ويقول (ص ١٦): «لغة هوبكنز هى لغة ساكسونية أساسا. ففى استخدامه للألفاظ نراه يميل إلى ربط عدة كلمات إنجليزية معا بدلا من استعمال كلمة لاتينية طويلة واحدة كما يفعل معظم الناس عندما يريدون التعبير عن فكرة معقدة. ويستقى هوبكنز عن عمد لغته من الشعراء الإنجليز الأوائل قبل ظهور تشوسر. وهو يستخدم حتى الكلمات المأخوذة من العديد من اللهجات. وبفحص شعره نرى أن قصيدته تقوم على التركيب ـ بل على ما هو أكثر من التركيب ـ أى أعلى نوع من التوليفة استحدثها الشاعر من المفردات الخاصة ومن نظرته الخاصة للدين والمجتمع. وينصهر الاثنان معا فى كل واحد لا يمكن تجزئته. وفى النهاية يصبح هذا الكل فى مجموعه أعظم من الأجزاء المفردة التى تدخل فى تركيبه.»

ج، ب. بريستلى ـ هـ. ج. ويلز ـ د. هـ. لورانس:

يقول أورويل عن رواية «إفريز الملائكة» بأنها تخلو من الجمال مثلما تخلو من عمق الفكرة وأنها لا تعدو أن تكون مقالا متوسط القيمة طوره صاحبه فى قالب روائى. ولا شك أن ناقدنا محق حين يصف بريستلى بأنه روائى من الدرجة الثانية. ويعزو أورويل شعبية بريستلى بين القراء إلى ما اتسم به هذا المؤلف من تفاؤل عريض ومن بهجة بالحياة. وإذا شئنا الحق وجب علينا أن نقول إن كاتبنا يلصق تهمة السطحية ببريستلى فى حين أن نقده لبريستلى واضح الخفة والسطحية ولا يعدو أن يكون إلمامة سريعة بأدبه من النوع الذى تنشره الجرائد عادة فى صحائفها.

وننتقل الآن إلى روائى حديث آخر هو هـ. ج. ويلز ترك فى مؤلفنا أكبر الأثر فى يفاعته. بل ترك فى الأمة الإنجليزية كلها نفس الأثر فى الفترة بين عامى ١٩٠٠ و ١٩٢٠. ويظهر أورويل إعجابه بويلز لأنه رفض ـ كما رفض ديكنز من قبله ـ الجانب العسكرى من الطبقة المتوسطة التى ينتمى إليها. فويلز فى كتابه المعروف «مجمل التاريخ» يرى أن نابليون المغامر العسكرى هو الوغد الحقيقى فى تاريخ الإنسانية. ولكن هذا الإعجاب لم يمنع كاتبنا من الهجوم عليه كما يتضح لنا من مقاله «ويلز وهتلر والدولة العالمية» المنشور فى مجموعة مقالاته (المجلد٢). وفيه يدحض أورويل ما يذهب إليه ويلز من أن العلم والتقدم صنوان. فكاتبنا الذى لا يشارك ويلز هذه النظرة المتفائلة بالعلم يرى أن هتلر استطاع أن يثبت بالفعل لا القول أنه من الممكن تسخير العلم لخدمة أدنأ الأغراض. فالحكم النازى كان يقوم على النظام الدقيق والتخطيط الكامل والعلم الحديث لخدمة أهداف وحشية وأفكار همجية تتمشى مع العصر الحجرى. ورغم أن كاتبنا يسلم بصحة تنبؤ ويلز بأن العلم سوف يسود العالم ويقرر مصيره إن عاجلا أم آجلا، إلا أنه يفزع من هذه النتيجة ولا يشارك ويلز بهجته بها.

ومما يلفت النظر فى مقالات أورويل النقدية أنها تكاد أن تخلو من الإشارة إلى بعض الكتاب البارزين الذين يحمل لهم فائق الإعجاب مثل جيمس جويس وجوزيف كونراد ورغم أنه لا يخفى إعجابه الشديد بـ د. هـ. لورنس فإنه لا يناقش أهم الأعمال الروائية مثل **«أبناء وعشاق»** و**«قوس قزح»** إلخ ... ولكنه يقدم لنا فى المجلد الرابع من مقالاته عرضا سريعا لمجموعة لورانس القصصية منشورة بعنوان «الضابط الروسى وقصص أخرى»، وفيه يمتدح ناقدنا فى هذه المجموعة

ما نعرفه عن مؤلفها من وله بالطبيعة ونفور من صرامة النظم العسكرية ، وبصيرة فاحصة نافذة فى مكنونات النفس البشرية ورؤية مذهلة تقوم على الخيال . ويعتقد أورويل أن قصص لورانس القصيرة تفوق رواياته فى قدرتها على التعبير عن فلسفته فى الحياة الغريزية لأنه لا يجد نفسه فيها مضطرا إلى رسم شخصياته على نحو مفصل ، فى حين أن الرواية تقتضى منه مثل هذا التفصيل . وهو تفصيل مخل فى معظم حالاته لأن شخصياته الروائية لا تتميز الواحدة منها عن الأخرى . بل إنها جميعا تتساوى فى درجة حساسيتها إلى حد يستحيل علينا تقسيمها إلى شخصيات حسنة وشريرة ويرى ناقدنا أن أعظم ميزة فى أدب لورانس القصصى تتمثل فى قدرته على فهم الآخرين حتى وإن اختلفوا معه فى الطبع . ولكنه ينتقده لاستغراقه فى استكناه حيوات شخصياته الداخلية . فضلا عن أنه يعيب على رواية القرن العشرين عموما خلوها من القيم المطلقة التى يدفعنا الإيمان بها إلى احترام الضعفاء وأنه لا يصح غير الصحيح . فالعبرة أن يستند الإنسان إلى الحق حتى إذا انتهى به إلى الهزيمة ، وليس إلى الباطل حتى لو كان نتيجته الفوز . ويرى أورويل إنه من الخطأ أن نعتبر لورانس كاتبا بروليتاريا بل إنه كاتب بورجوازى ما فى بورجوازيته ريب . وفى نظره أن جاك هيلتون مؤلف كتاب «**كاليبان يصرخ**» هو أفضل نموذج للكاتب البروليتارى .

هنرى ميلر ــ آرثر ليستلر :

عندما اتجه إعجاب أورويل إلى الكاتب الأمريكى المغترب هنرى ميلر كان قد ضاق ذرعا بتشاؤم الأدباء فى بلاده فى العشرينات ، الأمر الذى جعلهم يتجاهلون القضايا الاجتماعية ومشكلة فقر المعدمين ، فضلا عن ضيقه بتفاؤل الثلاثينات بمستقبل العالم على نحو ساذج . وموقفه من هنرى ميلر يتفاوت تفاوتا عظيما ، فهو يشيد بروعة روايته «مدار السرطان» كما أن نقده الملطف لروايته «الربيع الأسود» لا يمنعه من الاعتراف بأن بعض أجزائها يتضمن أرفع ما سطره ميلر من نثر . ولكنه يوجه إلى روايته «العين الكونية» هجوما أشد ما يكون عنفا وشراسة ، الأمر الذى يجعلنا ندهش كيف يمكن لمثل هذا التقريظ والتقريع أن يصدر عن نفس القلم . ويعترف ناقدنا بأنه أخطأ فى الماضى حينما قلل من شأن رواية «مدار لسرطان» ولم يعطها حقها . وهو يصفها فى مقاله الهام «**داخل الحوت**» المنشور فى المجلد الأول من مجموعة مقالاته بأنها «**رواية تفتح عالما جديدا لا عن طريق إماطة اللثام عما هو غريب وغير مألوف ولكن بكشف ما هو مألوف ومعتاد**» . (ص ٥٤٢) . **فهى** تتناول موضوعات مألوفة وعادية كالتى تتناولها رواية جويس المعروفة «يوليسيس» بل إنه يرى أن رواية ميلر تفضل «يوليسيس» من حيث أنها أنجح فى قدرتها على إقامة الجسور بين عالم المثقفين وعالم الناس العاديين . فضلا عن أنها تخلو من مشاعر الرعب والندم المعقدة التى نجدها فى «يوليسيس» . ويعرب أورويل عن إعجابه بـ «مدار السرطان» لتفوق تكنيكها الروائى وقدرة مؤلفها التى لا تضارع على خلق التشخصيات التى يستسيغها العقل ويصدقها المنطق . أضف إلى ذلك أنها شخصيات عادية ومألوفة للغاية . ورغم أنه يذهب إلى أن رواية «يوليسيس» أعظم فى مجموعها من رواية «مدار السرطان» فإنه يرى أن كلا الكاتبين الإيرلندى والأمريكى يشتركان فى ميلها إلى إبراز ما فى الحياة العادية من مظاهر القبح والقذارة وفى خطاب أرسله أورويل إلى هنرى ميلر بتاريخ ٢٦ أغسطس **١٩٣٦** يعدد كاتبنا الأسباب التى دفعته إلى الإعجاب بروايته «مدار السرطان» أولها أن لغته الإنجليزية تتميز بإيقاع فريد خاص بها . وثانيها أنه عالج فى روايته حقائق معروفة لكل إنسان لم يجرؤ أحد من قبله على طبعها بين دفتى كتاب ومثال على ذلك عندما يكون فتى منهمكا فى مطارحة فتاته الغرام ولكنه مشغول البال عنها بسبب رغبته الشديدة فى الذهاب إلى دورة المياه للتبول . وثالث الأسباب قدرة المؤلف على أن يجوس فى أرض الأحلام دون أن يترك أرض الواقع أو يبتعد عنها كثيرا . ومن ثم نراه يعيب على «الربيع الأسود» إغراقها فى الخيال . ولا غرو فى ذلك فأورويل يقول عن نفسه إنه مشدود أبدا إلى أرض الواقع الصلبة والحياة العادية وأنه لا يرتاح حين يطير بعيدا عنها على أجنحة الخيال . يقول مؤلفنا فى عرضه لـ «الربيع الأسود» فى مجموعة مقالاته (المجلد ١ ، ص ٢٦١) : «الحقيقة أن الكلمة المكتوبة تفقد فاعليتها إذا ابتعدت أكثر من اللازم عن العالم العادى المألوف لدينا حيث ٢ + ٢ = ٤ . وقد ظهر اتجاه هنرى ميلر إلى تدوين أحلام يقظته فى الورق منذ كتابه السابق «**الربيع الأسود**» . وساعدته سيطرته الفائقة فى استخدام الألفاظ على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال ومن الحديث عن المراحيض إلى الحديث عن الملائكة دون أدنى مجهود أو عناء بطريقة طبيعية لا تشعرنا بأية غرابة . ورغم أن كاتبنا يختلف مع هنرى ميلر حول جوهر «**الربيع الأسود**» وهدفها فإنه يثنى على أسلوبها النثرى عاطر الثناء ، فيقول فى نفس المرجع السابق (ص ٢٦١) : «**إنه من نوع النثر الذى يجعلنى حين أقرأه أشعر بالرغبة فى أن أطلق إحدى وعشرين طلقة تحية له** .» ولكنه يصيبنا بالحيرة الشديدة حين نراه يسحب هذا الثناء فى موضع آخر ، فيقول فى مقاله «داخل الحوت» إنه لا يعنى أن هنرى ميلر مؤلف عظيم أو أنه يمثل أملا جديداً فى كتابة النثر الانجليزى .

فى نهاية عام **١٩٣٦** تقابل أورويل مع ميلر فحدثه عن عزمه على الانضمام إلى الحرب الأهلية الإسبانية ليدافع عن الديمقراطية ضد قوى الفاشية فما كان من ميلر غير أنه وصف عزمه وتصميمه بأنه أبله وغبى . ويعلق أورويل على سلبية ميلر بقوله إن ميلر يعتقد أن ما يجرى فى العالم من حوله خارج عن سيطرته . فضلا عن أنه لا يرغب أصلا فى توجيه حركة العالم أو السيطرة عليها . من ثم فإنه يسعى ما وسعه السعى إلى الاختباء داخل حوت يونان (يونس) لأن بطن الحوت بمثابة رحم واسع كبير يمكن لأى إنسان بالغ أن يختبى داخله فيشعر بالراحة والدفء

والأمان الكامل فلا يكترث بما يحدث حوله في العالم الخارجي . ويعترف مؤلفنا بأن عدم اشتراك ميلر فيما يجرى حوله فى أحداث لا يعنى بحال من الأحوال أنه ليس على وعى بها ، كما يعترف بأن سلبيته أفضل من سلبية الأدباء الإنجليز فى العشرينات فسلبيته واعية فى حين أن سلبيتهم أنانية وغير واعية معا . كما أنها أفضل من الإيجابية التى اتسمت بها الثلاثينات الماركسية فى انجلترا . ومع هذا فإن مؤلفنا يعيب على ميلر اتخاذ مثل هذا الموقف السلبى غير المسئول لأن معناه قبوله العالم الذى يعيش فيه على علاته دون أن يحاول أن يغيره ، الأمر الذى يفضى بنا فى نهاية الأمر على حد قوله إلى قبول الفاشية والنازية والستالينية والقنابل والمدافع الرشاشة والهراوات ومعسكرات الاعتقال وشتى أنواع الفظائع التى يعانى منها العالم الحديث . ولكنه يردف قائلا إن قبول ميلر السلبى لمجريات الأحداث يساعده على الاقتراب من الرجل العادى وتصويره وعلى فهمه بدرجة أكبر من غيره من الكتاب . فالرجل العادى سلبى فى موقفه من الحياة . ومن ثم فإن ميلر يمثل صوت الرجل العادى الذى لا يعبأ بأن يتخذ لنفسه موقفا سياسيا أو أخلاقيا يواجه به العالم الذى يعيش فيه . وفى رأى مؤلفنا أن الرجل العادى كما يصوره ميلر فى كتاباته لا يمثل الطبقة العاملة أو سكان الضواحى بل يمثل المنبوذين والمغامرين الذين تقطعت وشائج الصلة بينهم وبين سائر الطبقات أو يمثل المثقفين الأمريكان الذين خوت جيوبهم من المال وانقطعت كل الروابط التى تربطهم بالمجتمع . ونلاحظ أن إعجاب أورويل بميلر يتلاشى تماما حين يعرض لكتاب «العين الكونية» المنشور فى مجموعة مقالاته (المجلد ٤) . وبالرغم من أنه فى هذا العرض لا يزال يمتدح أسلوب ميلر النثرى المتفوق فإنه يرى «أن قدرا كبيرا من كتاباته الأخيرة لا يعدو أن يكون ببساطة ضربا عنيفا شديدا على طبلة كبيرة تحدث صوتا عاليا فى جوف فارغ .» (ص ١٣٤) . ويصف أورويل كتاب «العين الكونية» بأنه كومة من القمامة أخفاها صاحبها تحت غطاء خادع براق وقدمها للناس على نحو يبهج للأنظار ، وأنه استطاع أن يخفى ما قدم من سقط المتاع باستخدام بعض الحيل اللغوية التى أتقنها مثل استخدامه لغة مثيرة مشحونة تنبئ بقرب نهاية العالم .

وبهذا الأسلوب استطاع ميلر أن يعبر عن أكثر الأفكار ضحالة وسطحية فى قالب رائع جميل كما استطاع أن يسبغ على عباراته الجوفاء جوا من الإبهام والغموض . و«العين الكونية» فى حد ذاتها عبارة لا معنى لها فى الواقع أراد صاحبها أن يوهم الناس أنها تعنى شيئا . ويختتم أورويل هجومه على ميلر بقوله إن أفكار ميلر السطحية التى عبر عنها فى كتاباته اللاحقة لا تنم عن الرجعية فحسب بل إنها لا تخرج عن كونها نوعا من السلبية الفوضوية ، وإنه إذا كانت سلبيته فى كتاباته المبكرة لا تضر فإن سلبيته فى كتاباته اللاحقة أصبحت شديدة الأذى والضرر بصورة لا يمكن السكوت عليها . يقول أورويل فى عرضه لـ«العين الكونية» (ص ١٣٥) : «يتنصل ميلر من الاهتمام بالسياسة فى حين نراه يغطق بعبارات سياسية تنطوى على تعميات واهية تقوم على التفرقة العنصرية بشأن (الروح الفرنسية) و(الروح الألمانية) إلخ ... ورغم أنه داعية العنف للسلام فإننا نلاحظ عليه ميلاً إلى العنف شريطة أن يحدث هذا العنف فى مكان آخر . وهو يعتقد أن الحياة رائعة . لكنه يأمل ويتوقع أن يرى كل شئ حوله يتحول إلى أشلاء قبل مضى وقت طويل . فضلا عن أنه يرفض أن يهتم بالفرق بين الفاشية والشيوعية بحجة أن المجتمع يتألف من أفراد . وفى الواقع فإن هؤلاء الذين يسيرون على نفس الدرب الذى يسير فيه ميلر دائما ما يقبعون داخل المجتمع البورجوازى الديموقراطى ليستفيدوا منه بينما يتنصلون من المسئولية إزاءه .»

وفى خاتمة المطاف نعرض لرأى أورويل فى صديقه آرثر كيستلر وعلى الرغم مما بينهما من أوجه الخلاف فإن الوشائج التى تربط بينهما لا تنفصم عراها أبدا . فقد كانت مشكلة الحكم الديكتاتورى الشمولى تؤرقهما دائما . ويرى كاتبنا أن انجلترا لم تخرج كاتبا قديرا ذا خبرة بأدب المعسكرات مثل آرثر كيستلر . فضلا عن أنه فنان أصيل استطاع أن يصيغ السياسة والتاريخ فى قالب فنى تتوفر فيه عناصر المتعة والجمال . ويرى مؤلفنا أن كتاب كيستلر . «الوصول والرحيل» ينم عن أن كاتبه قد تجاوز موقفه المحافظ المتشائم الذى عبر عنه فى «الظلام وقت الظلم» إلى موقف أكثر وضوحا وصراحة فى معاداة الثورات والأفكار الثورية . وإذا كان أورويل ـ كما رأينا فى معرض الحديث عن «مزرعة الحيوان» ـ ينحى باللائمة على كيستلر لقنوطه من تحقيق الاشتراكية فإن مؤلفنا نفسه يدافع عنها على نحو يائس يعيد إلى الأذهان ما فى لغة دكتور جونسون من تشاؤم بشأن مصير هذا العالم . أو ليس أورويل يقول إنه من الجائز أن يكون الجنس البشرى محكوما عليه بقدر من الشقاء لا يمكن استئصال شأفته حتى بعد أن تتحقق الاشتراكية ؟

جورج اليوت
بين النقاد

أنجيل بطرس سمعان

يجيء العيد المئوى لجورج إليوت فى وقت بلغت فيه سمعتها الأدبية ذروتها وبلغ اهتمام النقاد بأعمالها أعلى درجاته ، فجورج إليوت مثلها مثل كثير من الأدباء والكتاب قد مرت شهرتها بفترات ازدهار وفترات ركود ثم عادت إلى الازدهار مرة أخرى ، ويمكن القول بأن رأى النقاد فى معظمه قد استقر الآن على اعتبارها واحدة من كبار الروائيين الإنجليز الذين جاوزت شهرتهم حدود بلادهم ، والذين أسهموا فى تطوير الرواية كنوع أدبى .

أما ازدهار شهرة أديب أو كاتب بالذات أو ذبولها فيرجع فى معظم الأحوال إلى عدد من العوامل المتصلة إما بالنظرة النقدية إلى نوع العمل الأدبى الذى ينتجه وتغيرها من فترة إلى أخرى . وإما ـ وهو الغريب بعض الشئ فى مجال النقد الأدبى ـ نتيجة لبعض جوانب حياته الشخصية وما قد يجده بعض النقاد من شوائب يعتقدون أنها تنعكس بشكل أو بآخر على إنتاجه الأدبى . وإما بالكشف عن بعض الوثائق التى تؤدى إلى فهم أفضل لأعماله مثل مذكراته أو مسودة خطيّات أعماله أو رسائله أو نشر بعض أعماله التى لم تكن قد نشرت من قبل .

ولعل جميع هذه العوامل قد لعبت أدوارا متفاوتة الأهمية فى تشكيل سمعة جورج إليوت لا فى المائة عام التى مرت منذ وفاتها (١٨٨٠ ـ ١٩٨٠) فحسب بل فى أثناء حياتها أيضا . يضاف إلى ذلك عوامل أخرى أكثر ارتباطا بحالة جورج إليوت بالذات ، منها أنها مع انتمائها إلى أحد أجيال عمالقة الرواية الانجليزية فى العصر الذى يعتبره كثير من النقاد عصرها الذهبى ، وهو عصر فيكتوريا ، إلا أنها تمثل ـ كما يرى معظم النقاد أيضا ـ بدايات الرواية الحديثة ، مما كان له أثر واضح فى نظرة النقاد أيضا إليها ومنها أيضا كونها روائية امرأة حظيت حياتها الأدبية وأعمالها باهتمام الدارسين لما يسمى أحيانا «الأدب النسائى» ، وإن أردنا الدقة فلنقل إسهام المرأة الأدبى ، وهو موضوع قد حظى بكثير من اهتمام النقاد ، فى الحقبة الأخيرة بوجه خاص .

ولما كان انتاج اليوت الروائى شديد الارتباط لا بحياتها فحسب بل بالمناخ الفكرى الذى تأثرت به وبصوره المجتمع فى الفترة الزمنية التى اختارتها للكتابة عنها فى معظم رواياتها ، فسنبدأ بعرض سريع لحياتها وللخلفية الاجتماعية والفكرية لها ثم نعرض لنماذج من أهم أعمالها تمهيدا إلى إلقاء نظرة أكثر تمهلا على موقف النقاد منها وارتباط ذلك بالاتجاهات المختلفة لنقد الرواية بوجه عام .

حياتها :

مصادرها : من الجدير بالذكر أن جورج إليوت قد خلفت وراءها مادة خصبة لدراسة بعض مراحل حياتها وخاصة تلك المرتبطة بنشاطها الأدبى وذلك فى صورة مذكرات وصحيفة شخصية ورسائل عديدة تبادلتها مع كثير من الأصدقاء والمبرزين من أدباء عصرها ، ذلك إلى جانب مذكرات ورسائل ناشر أعمالها وليم بلاكوود وعدد من كبار معاصريها .

وقد استخدم زوجها ج . و . كروس بعض هذه المادة لكتابة أول ترجمة لحياتها[1] ، لكنه أعمل فيها يده بالحذف والتغيير فى بعض المواقف ، فأخفى الشئ الكثير مما كان يتوق إلى معرفته قراؤها والمعجبون بها ، فجاءت قصة حياتها مشوهة إلى حد بعيد .

ومع زيادة الاهتمام بجورج إليوت فى عصرنا هذا اهتم النقاد بنشر الكثير من الوثائق التى تعد مصادر أولية هامة لكتابة سيرتها مرة أخرى بشكل علمى دقيق ، فنشرت مذكراتها وقام أحد كبار الدارسين الأمريكيين هو جوردون هيت بنشر مجموعة كاملة لتلك الرسائل[2] ثم نشر ترجمة حديثة لحياتها[3] . وبذلك وضع تحت يد النقاد مصدرين هامين لدراسة ما أمكن التوصل إليه من معلومات عن حياتها التى ظل جزء كبير منها سرا مغلقا إلا لعدد .. قليل من المقربين من الأصدقاء وذلك لانتهاجها أسلوبا غير تقليدى فى حياتها الخاصة ولخوفها من فضول المتطفلين وهواة النبش فى حياة الغير الخاصة .

ملخص أحداث حياتها : ولدت جورج إليوت ، واسمها الحقيقى مارى آن إيفانز أوكما حورته قليلا فيما بعد — ماريان إيفانز ، فى ٢٢ نوفمبر ١٨١٩ فى ضيعة آربرى بمقاطعة يوركشاير ، بالقرب من سترادفورد أبون إيفون ، مسقط رأس شيكسبير فى وسط انجلترا . وكانت ثالثة أبناء روبرت إيفانز من زوجته الثانية كريستيانا إيفانز ، يكبرها أخ يدعى إسحاق وأخت تدعى كريستيانا . كان والدها يعمل وكيل دائرة ثم أصبح مزارعا ، وكان ذا معرفة واسعة بأمور الزراعة وإدارة الأعمال ، وكان على خلق وأمانة جعلاه موضع ثقة كثير من الملاك وأصحاب الأعمال . كان شديد التدين محافظا من الناحية السياسية . يدين بالولاء لحزب المحافظين ويؤمن بالأمر الواقع ، كما كان رب أسرة يرعى أسرته ويؤثر ابنته الصغرى مارى آن بعطفه ويحبها حبا جما لما تتمتع به من ذكاء وحيوية وغيرها من الصفات التى كان يظن أنها ورثتها عنه .

أما زوجته الثانية فكانت تنتمى إلى وسط اجتماعى أعلى قليلا مما ينتمى إليه زوجها فكانت تحب ابنها الوحيد إسحاق حبا شديدا وتؤثر ابنتها الكبرى كريستيانا لجمالها ورقتها واهتمامها بنظافة ملابسها على العكس من ابنتها الثانية التى كادت ولادتها تودى بحياتها ، والتى كانت تفتقر إلى جمال أختها ورقتها وشعرها الذهبى .

أما مارى آن فكانت شديدة التعلق بوالدها الذى كثيرا ما كان يصحبها معه فى رحلات عمله ويتحدث إليها فى كثير من أموره ويتركها تنصت لأحاديثه مع غيره من الزملاء والمزارعين ، مما أمدها بمادة شيقة اختزنتها ذاكرتها وأفادت منها كثير فيما بعد فى رواياتها . أما حبها الأكبر فكان لأخيها ورفيق طفولتها إسحاق الذى كانت لا تكاد تفارقه حتى قيل إنها كانت تتبعه حيثما ذهب «كالجرو الصغير» . ولم يكن تعلقها به إلا صورة مبكرة من حاجتها الملحة طوال حياتها إلى الحب والحنان وإلى شخص تمنحه كل حبها ويمنحها كل حبه وتعتمد عليه اعتمادا كاملا ، والتى كانت الباعث على العديد من العلاقات التى كونتها مارى آن والتى لم تجد فيها بغيتها إلى أن التقت بالشخص الذى صاحبها أكبر فترة فى رحلة حياتها وهو هـ . ج . لويس كما سنرى .

تلقت الطفلة مارى آن تعليمها فى مدرسة القرية أولا (١٨٢٤ (ثم فى عدد من المدارس الداخلية (١٨٣٢ — ١٨٣٥) ثم توفيت والدتها (سنة ١٨٣٦) وتزوجت أختها الكبرى فى السنة التالية واضطرت هى إلى العودة إلى المنزل لرعاية والدها وتدبير شئون الأسرة .

ثم انتقلت مع أبيها الى مدينة كوفنترى (١٨٤١) فكان هذا الانتقال فاتحة طور جديد من أطوار حياتها ، فحتى ذلك الوقت كانت مارى آن شديدة التمسك بمبادىء الدين المسيحى بل لقد مرت بفترة يمكن أن توصف بالتشدد الدينى الذى كانت تتسم به جماعة المتشددين Evangelists ، والذى يميل إلى إنكار الذات والميل إلى التقشف والابتعاد عن ملذات الحياة ، وقد كتب أخوها يقول إنها عند زيارتها لمدينة لندن لأول مرة فى ١٨٣٨ بلغ بها التدين حدا جعلها ترفض زيارة إلى مسرح من مسارحها وكانت تقضى أوقاتها تقرأ بمفردها . والتقت فى كوفنترى بعدد من المفكرين العقلانيين الذين استبدلوا بالمسيحية الإلحاد مثل تشارلز براى Charles Bray وتشارلز هينيل : Charles Hennell ، ووقعت تحت تأثيرهما الإلحادى كما كانت قد وقعت من قبل تحت تأثير إحدى مدرساتها المتشددات دينيا . وأخذت فى

المشاركة فى نشاط تلك المجموعة الجديدة من الأصدقاء . فقامت بترجمة كتاب ستراوس عن المسيح من الألمانية (١٨٤٦) واتبعته بعد بضعة سنوات بترجمة لعمل آخر ينقد المسيحية كدين إلهى هو كتاب فيورباخ «جوهر المسيحية» (١٨٥٤) .

ولعله من المفيد أن نشير هنا إلى أن حركة الإلحاد هذه كانت إحدى سمات العصر . وتأثر بها عدد من الكتاب والمفكرين ولكن أثرها كان فى كثير من الأحوال سطحيا شكليا يتلخص فى رفض الاعتراف بالدين ، ولكنه لا يغير من الارتباط بقيمه وتعاليمه الأخلاقية . وهو ما نجده ممثلا بشكل واضح فى كتابات جورج إليوت التى كثيرا ما توصف بالتزامها المتشدد بالمبادىء الخلقية السائدة فى عصرها . هذا من ناحية . أما من ناحية أخرى فقد كان من نتائج هذه الحركة أن تعرض دعاتها إلى نوع من العزلة الاجتماعية والنقد العنيف . ولقد قيل إنه حين امتنعت مارى آن عن الذهاب إلى الكنيسة وأعلنت رفضها لدين الأسرة . أعلن والدها عن عدم رغبته فى أن تعيش معه أو يعيش معها فى نفس المنزل ثم حين أخذت فى نشر أعمالها فيما بعد كان ما يشار إليه «بإلحادها» أحد العوامل المؤثرة فى موقف النقاد منها .

يتضح مما سبق أن مارى آن كانت مثقفة ثقافة عالية بدرجة غير مألوفة بين نساء عصرها . إذ كانت تتقن عددا من اللغات الأوربية الحديثة والقديمة كالألمانية والفرنسية ثم اللاتينية واليونانية ، وتقرأ كتب الفلسفة والأدب والعلوم والتاريخ . وتكون صداقات مع بعض مفكرى العصر مثل هربرت سبنسر وهـ . ج . لويس وتقرأ أعمال أوجست كانت وستراوس وفيورباخ وسبينوزا ، بل وتترجم بعضها . ثم تتوج ذلك كله حين تصبح نائب رئيس تحرير واحدة من أهم المجلات التقدمية فى ذلك الوقت وهى مجلة «وستمينستر ريفيو» Westminister Review (١٨٥١) .

والذى يهمنا ونحن بصدد دراستها كروائية هنا هو أنها حين اتجهت إلى كتابة الرواية بعد ذلك ببضع سنوات كانت قد أعدت إعدادا فكريا نادرًا من ناحية وعاشت بعد وفاة والدها (١٨٤٩) فى أوساط متحررة فكريا واجتماعيا فتحت أمامها آفاقا كادت تكون مغلقة تماما لغيرها من الروائيات الإنجليزيات بل ربما لمعظم الروائيين الرجال . وأمدتها بنماذج غير عادية من الشخصيات التى أثرت رواياتها وقدمت الجديد من النماذج البشرية إلى الرواية الإنجليزية .

ومرة أخرى نجد أن نفس العام الذى شهد شغلها لمنصب نائب رئيس تحرير تلك المجلة شهد أيضا لقاءها برجل قدر له أن يلعب دورا هاما فى حياتها كامرأة وككاتبة ، هو هـ . ج . لويس الذى كان يشاركها الاهتمام بأمور الفكر والأدب وله كتابات منشورة وصداقات بين الكتاب والناشرين .

كان لويس متزوجا ، ولكن زوجته كانت منفصلة عنه . وتوطدت علاقة مارى آن به وقررا بعد حوالى ثلاث سنوات من لقائهما الأول أن يذهبا معا فى رحلة إلى ألمانيا ، وكانت مارى آن قد زارت عددا من بلاد أوروبا من قبل ، حيث يقضيان بضعة شهور . وعند عودتهما إلى انجلترا تقرر أن تعيش معه دون زواج . إذ كان من المستحيل عليه أن يطلب الطلاق من زوجته . وإذا كان إعلانها رفض الانتماء إلى الكنيسة من قبل قد أصاب أفراد أسرتها بصدمة قاسية . فإن قرارها هذا قد أصاب عددا أكبر من أهلها وأصدقائها بصدمة أكثر قسوة وأدى إلى عزلة أشد وأكثر إيلاما . فقد قطع أخوها الحبيب إسحاق كل صلة بها وامتنع الكثير من الأصدقاء عن الاتصال بها . ولكن مارى آن أصرت على موقفها وتحملت نتائجه بكل شجاعة وإصرار ، إذ وجدت فى هذه العلاقة الجديدة ما يشبع حاجتها الدائمة إلى الحب وإلى من يشد من أزرها ويذكى ثقتها بذاتها التى كثيرا ما كانت تنخفض بشكل مرضى ، وحين يشتد نقد النقاد وهجوم الأعداء ، يحميها ويحجب عنها الكثير من هذا النقد والهجوم ويشجعها على الاستمرار والإنتاج وذلك إلى أن أدت شهرتها الأدبية فيما بعد إلى كسر حدة هذه العزلة إلى حد بعيد . فأصبحت دارها قبلة كبار الأدباء وسيدات المجتمع وبعض أفراد البلاط . وسرعان ما ولدت على يديه روائية مجددة ، أسمت نفسها بجورج إليوت ، حين نشرت عملها الروائى الأول (١٨٥٦) . وأثارت اهتمام القراء والنقاد لا بجودة عملها فحسب بل بحقيقة هويتها التى أخفتها وراء هذا الاسم المستعار .

وقد استمرت هذه العلاقة أكثر من عشرين عاما كان لويس فيها الصديق ومدير الأعمال وحلقة الاتصال بين جورج إليوت وبين العالم الخارجى . وإن عيب عليه فيما بعد إفراطه فى محاولة الوقوف بينها وبين هذا العالم بحجب الجارح من النقد مراعاة لأحاسيسها المرهفة . وبعد وفاة لويس (١٨٧٨) بحوالى ثلاث سنوات (١٨٨٠) تزوجت ج . و . كروس أحد أصدقائها وكان شابا يصغرها بأكثر من عشرين عاما ـ وحينئذ فقط ـ أرسل إليها أخوها رسالة قصيرة يهنئها بزواجها ويضع نهاية للقطيعة بينهما . ولكن هذا الزواج لم يدم أكثر .. من ستة أشهر إذ

توفيت جورج إليوت فى ٢٢ ديسمبر ١٨٨٠ بعد أن حققت نجاحا جماهيريا وأدبيا كبيرا .

أعمالها :

نشرت جورج إليوت فيما بين ١٨٥٨ و ١٨٧٩ ثمانى روايات إلى جانب عدد من القصص ومجموعة من القصائد الشعرية . أما الروايات ، وهى ما تقوم عليه شهرتها الأدبية فهى :

«مشاهد من الحياة الكهنوتية Scenes of clerical life ١٨٥٨ .

«آدم بيد» Adam Bede ١٨٥٩ .

«طاحونة نهر الفلوص» : The Mill on the Floss ١٨٦٠

«سايلاس مارنر» Silas Marner ١٨٦١ .

«رومولا» Romola ١٨٦٣ .

«فيليكس هولت التقدمى» Felix Holt the Radical ١٨٦٦ .

«ميدلمارش : دراسة للحياة الريفية» Middlemarch a study of provincial life ١٨٧١ – ١٨٧٢

«دانيال ديروندا» : Daniel Deronda ١٨٧٦ :

وقد حققت جميع هذه الروايات عند بداية نشرها نجاحا كبيرا ، جماهيريا من حيث المبيعات ، وأدبيا من حيث استقبال النقاد ؛ إلا أن هذا النجاح كان متفاوتا من رواية إلى أخرى ؛ ويمكن القول بشكل عام إن الروايات المبكرة التى عالجت فيها جورج إليوت الحياة فى ريف انجلترا فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر كانت أكثر نجاحا من الروايات المتاخرة التى قدمت فيها الرواية التاريخية والفكرية ، وذلك باستثناء رواية «ميدلمارش» التى أعادت تقريبا نجاح أحب رواياتها وأكثرها نجاحا ، فى ذلك الوقت ، وهى «آدم بيد» ، والتى عادت بها إلى موضوعها الأول ولكن بأسلوب أكثر نضجا .

وقبل أن نحاول رصد مظاهر النجاح المتفاوت الدرجات وتحليل أسبابه ، لنستعرض أولا السمات الأساسية لإنتاج جورج إليوت الروائى بوجه عام ثم نمثل له بالإشارة إلى بعض النماذج المختارة :

يتفق النقاد على أن جورج إليوت قد قدمت للأدب الإنجليزى أول روايات يلعب الفكر فيها دورا هاما ، وتصدر عن ذهن مثقف فكريا ، ويجمع بين الاهتمامات الخلقية التى تشكل عاملا مشتركا بين الروائيين الإنجليز وبين الجدية الجمالية ، أى الاهتمام بدرجة أكبر من ذى قبل بمسائل الشكل والبناء أو الناحية الفنية للرواية بشكل عام ، مما يميز الرواية الحديثة بدرجة أكثر من ذى قبل

أما المنطلق الفكرى لهذه الأعمال فهو النظرة الإنسانية : Humanistic والتفسير المادى للحياة الإنسانية ، والاعتقاد بأن مصير الإنسان إنما يرتبط بالظروف المحيطة به بقدر ما يرتبط بطبيعته وبشخصيته ، والإيمان بقيمة الشخصية الإنسانية والميل إلى التعاطف معها وتفهم أخطائها وذلك فى إطار القيم الأخلاقية الثابتة . ومن أقوال جورج إليوت المأثورة أن من المستحيل فهم الحياة الخاصة للفرد دون فهم الحياة العامة التى تحدد تلك الشخصية .

ـ أما الحياة العامة أو الظروف المحيطة بالفرد فكثيرا ما كانت تمثل قوة لا يمكن مقاومتها ، خاصة إذا كان هذا الفرد امرأة تعيش فى بيئة وفى زمن لا يعمل حسابا لامرأة تملك قدرات وطاقات ولا يكفل لها حرية استخدامها . كتبت تقول : «قد يحاول المرء ولكنه لن يستطيع تصور ما الذى يعنيه أن تعرف امرأة أن بداخلها قوة عبقرية الرجال ، ولكنها تعانى ألم الرق لكونها فتاة .

ومما لاشك فيه أن جورج إليوت ذاتها كانت تمتلك عبقرية خلاقة فذة . فالفكر أو المنطلق الفكرى مهما سما فهو بحاجة إلى قوة الخيال والمقدرة على الخلق والإبداع وامتلاك ناصية العدة الفنية ، وهو ما اعترف النقاد بامتلاكها إياها بشكل فريد .

لقد اعتبرها ف . ر . ليفيز ، أحد كبار نقاد الرواية فى عصرنا هذا ، واحدة من أعمدة التراث الروائى الإنجليزى ، تسبقها روائية أخرى هى جين أوستين ويخلفها هنرى جيمس وجوزيف كونراد ود . هـ . لورنس(٤) ووضعها غيره من النقاد فى مصاف عمالقة الرواية العالمية مثل تولستوى وبلزاك وديكنز ولم يتردد البعض الآخر فى القرن بين اسمها واسم أعظم أدباء انجلترا على الإطلاق وهو شكسبير .

أما تبرير ليفيز لإنزالها تلك المنزلة الممتازة فهو إضافتها الهامة للتراث الروائى ـ مثلها مثل أفراد تلك النخبة الممتازة . أما هذه الإضافة فتتمثل فى مادة جديدة ، تشكلت بفكر عميق متحرر من ناحية ، وبجدية أخلاقية من ناحية أخرى ، ثم فى أسلوب يتسم بالجدية الفنية ـ وكلا الأمرين من سمات الأدب الحديث الجاد . والرواية الحديثة بوجه خاص

أما السؤال الذى طالما راود النقاد ولعب دورا فى تحديد مدى نجاح جورج إليوت فى رواياتها المختلفة . فى

رأى هؤلاء النقاد فى الفترات المختلفة فهو مدى نجاحها فى المزج بين النظرة الفكرية والقدرة على الخلق والإبداع لتقديم رؤية فنية متكاملة للحياة .

ومن هنا يمكن القول بأن هناك محورين رئيسيين لنقد إنجازها الروائى هما : مدى تقديمها صورة صادقة متكاملة للحياة الإنسانية ، من حيث الفكر الذى أضافته إلى هذه الحياة أو أدى إلى إفسادها أو تشويهها حين أقحم على صورتها الخيالية ، أو بدا وكأنه مقحم على هذه الصورة من ناحية ، ثم مدى التجديد الفنى الذى أدخلته على الرواية ، تلك التى كانت تراها وتؤكد أهمية كونها وحدة عضوية ، يلعب البناء والتشكيل دورا هاما فى صياغتها ، ومدى تحقيقها لهذه الوحدة فى أعمالها المختلفة من ناحية أخرى .

ومما يجدر بنا ملاحظته أنه لا يمكن إنكار أن موقف النقاد كثيرا ما كان يتأثر بمدى إدراكهم لجميع أبعاد تلك الأعمال من ناحية ، وبنظرتهم النقدية إلى الرواية من ناحية أخرى ، كما ستبين من تحليل استجابتهم لبعض تلك الأعمال عند نشرها أولا ثم بعد مضى فترة من الزمن تسمح بنظرة أكثر تعمقا وموضوعية من ناحية أخرى .

عندما نشر أول أعمال جورج إليوت الروائية : «مشاهد من الحياة الكهنوتية» والذى يتألف من عدد من القصص المنفصلة يجمع بينها موضوع واحد ، كان من الواضح أن اهتمامها موجه أساسا إلى الحياة الإنسانية ، وليس الحياة الدينية للكهنة أو القساوسة . وبالرغم من أن الكتاب يعد الآن مرحلة تدريب للمؤلفة فإن ما تميز به من صدق وواقعية واهتمام بالتفاصيل الدقيقة . كان مظهرا من مظاهر مقدرة المؤلفة على الأقل إلى الأعماق لدرجة قيل معها (نتيجة لنشره تحت اسم مستعار) إن المؤلف لابد أن يكون قسا ، وإن لم يكن قسا فعلى الأقل زوجة لأحد القساوسة .

وهكذا نرى منذ بداية حياتها الأدبية كيف اختارت جورج إليوت مواضيع تكشف عن جرأة ورغبة فى التجديد مثل موضوع حياة القساوسة فى فترة شديدة الاهتمام بالدين ، ثم بمصير المرأة فى مجتمع تلك الأيام نفسيا واجتماعيا معا .

ومنذ البداية أدرك النقاد ما تهدف إليه من غوص إلى أعماق النفس البشرية من ناحية وتقييم للشخصية الإنسانية فى إطار أخلاقى من ناحية أخرى . أما فى وقتنا هذا فقد لاحظ النقاد كيف عالجت جورج إليوت أمور الدين بحرص شديد وكيف تجنب النقاد الإشارة إلى ذلك الجانب بشئ من الإفاضة إلا فى أحوال نادرة(٦) .

أما روايتها الثانية **آدم بيد** فلعلها كانت أكثر أعمالها نجاحا جماهيريا أو نقديا فى عصرها . فقد بيع منها عدد من النسخ يعد ضخما بالنسبة للفترة التى نشرت بها ، وترجمت فى شهور إلى الفرنسية والألمانية والهولندية والهنغارية(٥) . وتبارى النقاد فى مدحها والحفاوة بها . كما أثبت الزمن أنها أحب أعمالها لجمهور القراء ، كما يعدها النقاد من الروائع الصغيرة فى الرواية الإنجليزية . ولعل قراء العربية قد قرأوها فى وقت أو آخر فى المدرسة أو الجامعة كجزء من مقرارات اللغة الإنجليزية ، فقد ظلت طويلا هى «وطاحونة نهر الفلوس» و«سايلاس مارنر» من الروايات المقررة .

ولعل أول ما يجب أن يقال عن **آدم بيد** هو أنها تمثل مرحلة أكثر نضجا ولكنها امتداد لكتاب جورج إليوت الأول : **مشاهد من الحياة الكهنوتية** من حيث التزامها باختيار شخصياتها من عامة الناس وليس من المجتمع الناعم المرفه الذى كانت قد عابت على «الروايات التافهة للروائيات السيدات» اقتصارها على تصويره(٧) ، ثم تمسكها بالواقعية الصريحة التى حاول ناشرها بلاكوود إثناءها عن التمسك بها فى تضمينها بعض تفاصيل الحياة الخاصة الدقيقة التى اعتاد الروائيون من قبل تجنبها إرضاء للذوق العام وطاعة للتقاليد الأدبية المتبعة .

لقد كان بلاكوود متخوفا من تأثير تلك الواقعية الصريحة على قرائه فكتب إلى جورج إليوت يقترح أن تخفف بعض التفاصيل وتلطف بعض الشخصيات التى «تستحق اللوم» وتدخل شيئا من الانشراح على الصورة المقدمة للحياة . ولكن جورج إليوت أبت ذلك .

كتبت تقول عن إحدى القصص فى ذلك الكتاب الأول :

«ليس هناك ما يمكن صنعه فى القصة ، فإما أن تترك [الشخصيات] كما أراها أو نتخلى عنها لأنها مؤلمة أكثر مما يجب»(٨) .

وتعد مراسلاتها مع هذا الناشر سجلا ممتازا لما يمكن أن يسمى عقيدة جورج إليوت الفنية التى تقوم أساسا على الالتزام بصدق الرؤية والامتناع تماما عن تقديم التنازلات . كتبت فى رسالة أخرى من قبل تقول أن لا مانع لديها من تعديل بعض الجمل التى تعتمد على بعض الكلمات الفرنسية كما اقترح ، أما اقتراحه بشأن الشخصيات فترفضه رفضا قاطعا بقولها :

«لكن لا أستطيع أن أغير شيئا بالنسبة لرسم أو تطور الشخصيات ، حيث إن قصصى تنمو دائما من تصورى النفسى للشخصيات الدرامية (أو لشخصيات القصة) . فمثلا سلوك كاترينا [إحدى الشخصيات] فى القائمة

جوهرى لتصورى لطبيعتها ولتطور تلك الطبيعة فى الحبكة . إن اتجاهى الفنى ليس موجها على الإطلاق لتقديم شخصيات غير معرضة للوم بشكل بارز ، بل لتقديم بشر مختلطى الطبائع : Mixed Human being بشكل يثير الحكم المتسامح ، والشفقة والتعاطف . ولا أستطيع أن أخطو خطوة بعيدا عما أحس أنه صادق فى الشخصية . فإذا بدا لك أن شيئا غير صادق بالنسبة للطبيعة الإنسانية فى رسمى للشخصيات فسأكون سعيدة إذا أشرت إلى ذلك لى ، حتى أستطيع إعادة النظر فى الأمر . ولكن أسفاً ! فإن التناقضات ونقط الضعف ليست غير صادقة »[٩]

ولعل الجملة التى تستوقف النظر وتشير إلى الشخصيات ، هنا ، هى تلك التى تثير اهتمام جورج إليوت بوجه خاص ، فهى تصف الشخصيات التى تقدمها بأنها «مختلطة» ، أى تختلط فيها عوامل القوة والضعف ، الخير والشر ، النبل والسمو والاستسلام للإغراء والسقوط فى الخطأ إن مثل هذه الشخصيات تمثل محور الارتكاز فى معظم رواياتها ، وتشكل قصة حياة كل منها تشكيلة من تشكيلات موضوع جورج إليوت المفضل ، كما سنرى فى روايتى «طاحونة نهر الفلوص» و«ميدلمارش» مثلا .



أما فى «آدم بيد» التى تدور حول قصة فتاة ريفية تسقط وتحمل سفاحا ثم تقتل طفلها وتقدم للمحاكمة ، فقد التزمت جورج إليوت بصراحتها المعهودة حتى عاب عليها أحد النقاد استخدامها لما وصفه بتفاصيل هى «أقرب لما يوجد فى كتب علم التوليد» . ثم اختارت بقعة من ريف انجلترا فى مشهد للأحداث ومجموعة من أهل الريف وصغار العمال اليدويين تملأ بهم هذا المشهد وذلك فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر . حين نشطت الحركة الدينية المتشددة على يد الطائفة البروتستانتية التى قادها جون وزلى والمسماة Methodism ، والتى تمثلها فى الرواية شخصية داينا التى تتولى الفتاة البائسة هيتى بالرعاية محاولة إقناعها بالاعتراف بخطئها وطلب المغفرة . وقد استقبل تصويرها لتلك الشريحة من الحياة الإنسانية ومن ريف انجلترا بالذات بعاصفة من الإعجاب والمديح استأثرت شخصية السيدة بويزر بذكائها الفطرى وحكمتها وطلاقتها وحيويتها بالقدر الأكبر منها ، يليها الصانع الماهر المثالى آدم بيد الذى يمثل رفعة العمل اليدوى بعد صورة لوالد جورج إليوت : روبرت إيفانز

وقد قال النقاد إن إعادة تقديمها لهذا المجتمع فى الرواية الإنجليزية يعد تجديدا وإضافة حقيقية يحق لها أن تفخر بها معترفين بأنه مع صعوبة تصوير «الحياة الدنيا» فقد قدمت جورج إليوت «السلعة الحقيقية» . وقد اتسم تصويرها للحياة الريفية البدائية الخالية من التكلف والرونق المصطنع (والتى كانت قد عرفتها فى طفولتها ومازالت صورتها ماثلة فى مخيلتها) ، بما وصف «بالسحر والفتنة» ، فقد وصفته بواقعية وبرقة وشاعرية فى ذات الوقت . أما الواقعية القائمة على الحقائق المتمثلة فى التفاصيل الدقيقة للزمان والمكان والأحداث فقد ظلت سمة مميزة لأعمالها حتى النهاية . أما «السحر» أو الدقة والشاعرية ، فقد اختفت أو ضعفت تدريجيا فى أعمالها المتأخرة مما أسف له الكثير من القراء والنقاد .

أما جانب هذه الرواية الذى أثار أكبر قدر من النقاش بين النقاد فى ذلك الوقت فهو رسم جورج إليوت للشخصيات . لقد كان هناك اتفاق عبرت عنه جريدة التايمز «بما لها من ثقل - على نجاح هذه الشخصيات ، حين كتبت تصفها «بأنها صادقة جدا ، طبيعية جدا ، حية جدا» . وبلغ من إعجاب بعض القراء بهذه الشخصيات أن انتزعوها من مكانها الطبيعى فى الرواية واتخذوا منها نماذج يسترشدون بها أو يستشهدون بأقوالها .

وقد شغل تحليل شخصيات الرواية ـ مما كان مألوفا فى معظم الأحوال فى ذلك الوقت ـ حيزا كبيرا فى تقديم المجلات والجرائد المعاصرة للرواية الجديدة. وأبرز البعض أهمية دقة الملاحظة التى إتسم بها تصوير جورج إليوت لهذه الشخصيات، وأكد البعض الآخر أن خلف الملاحظة تكمن مهارة خاصة أو قدرة متميزة تتمتع بها المؤلفة، واتفق الجميع تقريبا. على أهمية التعاطف بينها وبين شخصياتها، مما ينبع من إيمانها باشتراك البشر جميعا فى صفات إنسانية عامة.

وأثار بعض النقاد مشكلة هامة فى هذا الصدد وهى كيفية التوفيق بين تقديم نماذج إنسانية تمثل تلك الصفات المشتركة وتقديم شخصيات فردية متميزة. فعلق واحد من النقاد بأن من الأسهل فى تقديم الشخصية إبراز أوجه الخلاف والتضاد والتركيز عليها بدل الصفات المشتركة والتى هى أبعد ما يكون عن الوضوح. وأدرك آخرون أن جورج إليوت قد تغلبت على هذه المشكلة عن طريق استطلاعها للحياة الداخلية لشخصياتها، فالاختلافات الخارجة التى تحدد معالم الشخصية يقابلها التشابهات العميقة التى توجد بينها. كما أدركوا ما هو أكثر أهمية وهو «أن هذا الأسلوب الفنى يشجع على التسامح أو التعاطف. فإذا ما استطاع المؤلف الشخصيات بالتعمق الكافى فلابد أن يجد شيئا يمكن التعاطف معه.»[10]

ثم انتقل الجدل إلى النتيجة المصاحبة لهذا التناول للشخصيات وهو الكشف عن الفلسفة الكامنة وراءه، فقال نفس الناقد، «**إن النتيجة ليست أننا جميعا متشابهون. بل إننا جميعا عرضة للإغراءات المتشابهة أما كيف نستجيب لهذه الإغراءات فهذا ما يتوقف على ضمائرنا الفردية**».

وأبرز بعض النقاد، فى نقدهم للحبكة، ما بدا لهم من عدم ارتباط بعض الأجزاء بالبعض الآخر، فأشاروا إلى النهاية السعيدة المألوفة فى الرواية فى عصر فيكتوريا بوجه عام، وغير المتوقعة فى هذه الرواية بالذات، فلقد جاء العفو عن هيتى فى اللحظة الأخيرة دون إعداد كافٍ.

ومن الواضح أنه فى هذه الفترة المبكرة من نقد جورج إليوت لم يتنبه النقاد بالقدر الكافى إلى ما كانت تهدف إليه من أهمية كلية للرواية، وهو منطلق من منطلقات النقد الحديث، بل اكتفوا فى معظم الأحوال بتناول كل ركن من أركان الرواية على حدة: الشخصيات، الحبكة، موقف الروائى.. إلخ.

وإذا انتقلنا إلى الرواية التالية، وهى «**طاحونة نهر الفلوص**» التى ترددت جورج إليوت طويلا فى اختيار العنوان المناسب لها، وهل يكون «الأخت ماجى». أو «**بيت كاليفر، أو الحياة على نهر الفلوص**» أو «**أسرة كاليفر**» نجد أن هذا التردد إنما يعكس نوعا من الازدواج فى محور الاهتمام فى هذه الرواية. فهى من ناحية تقدم صورة متكاملة لشريحة أخرى من نفس المجتمع الذى قدمت إحدى شرائحه فى الرواية السابقة، أما من الناحية الأخرى فإن هذه الصورة تتمركز حول شخصية البطلة ماجى كليفر، بينما أعلنت المؤلفة أنها تعالج علاقة البطلة بأخيها توم.

ويقرأ معظم القراء الرواية وعيونهم على البطلة ماجى ومن هنا فقد كانت ردود فعل القراء والنقاد فى عصر جورج إليوت مرتبطة بما يحدث لها وبما كانوا يتوقعونه لها. أما حقيقة الأمر فهى أنه بالرغم من شدة اهتمام جورج إليوت ببطلاتها، وزيادة هذا الاهتمام من رواية إلى أخرى، إلا أنها كانت ترى أولئك البطلات مرتبطات أشد الارتباط بالظروف والحياة الخارجة المحيطة بهن. ومن هنا تجئ أهمية الوسط الاجتماعى والعلاقات الاجتماعية والإنسانية التى تربط بين البطلة وغيرها من الشخصيات وأهمها هنا منذ بداية الرواية إلى آخرها علاقتها بأخيها توم.

ومن المعروف أن أحداث هذه الرواية وبعض شخصياتها إنما تعكس قدرا كبيرا من حياة جورج إليوت الشخصية المبكرة، مما يبدو واضحا فى أسلوب تصويرها لهذه المادة التى تضفيها الذكريات الغالية لطفولة الروائية وصباها وحياتها الأسرية وحبها لوالديها وأخيها، وتدفع بها إلى التمهل فى السير بأحداثها إلى الأمام. ذلك إذا اقتصرنا فى تفسير خصائص هذا الأسلوب على ربطه بعلاقة المؤلفة العاطفية بمادتها. أما إذا واجهنا الرواية ككل درامى، فسنرى أهمية الجزء الأول (الذى شغل المجلدين الأول والثانى فى الطبعات المبكرة) فى الإعداد للمأساة التى تقع فى الجزء الثانى (أو المجلد الثالث فى تلك الطبعات).

وربما يرجع الإحساس الذى يكاد يكون عاما بأن البطلة ماجى محور الرواية، إلى أنها أول ما يطالعنا وعليها تركز الأضواء، بالرغم من أن أخاها توم حاضر معها معظم الوقت. وفى البداية نرى الأخوين معا داخل نطاق الأسرة الضيق الذى يتكون من الأب صاحب طاحونة نهر

الفلوس والأم أو الزوجة ، أما نطاقها الواسع فيشمل الخالات والعمات وأزواجهن ، ويمتد فيشمل بعض أهل القرية من أصدقاء وأعداء .

ومنذ البداية نرى أثر البيئة المحيطة من ناحية وأثر الوراثة فى تشكيل الشخصيات ، فالطفلة ماجى تشبه أباها بينما يشبه توم أهل والدته وذلك فى المظهر الخارجى وفى سمات الشخصية . فماجى أكثر ذكاء وقدرة على الفهم وحبا للقراءة من أخيها الذى يحب استخدام يديه ويكره الكتب . وبينما ماجى سمراء ذات شعر غزير تخفق الأم فى الاحتفاظ به منظما منسقا ، إذا بالفتى يتمتع ببشرة وردية ووسامة واضحة . أما الأب فيؤثر ابنته التى يلقبها « بالصبية الصغيرة » ويخشى أن يكون ذكاءها عائقا لها فى سوق الزواج ، فى حين يندب حظه لافتقار ابنه إلى ذكاء أخته وحبها للمعرفة .

وكاليفر رجل متكبر قليل الحيلة فاتته فرصة التعليم ووقع فريسة التقاضى ضد خصم عنيد واسع الدهاء هو السيد ويكم ، ولذا فهو يريد لابنه أفضل فرصة للتعليم وينفق مالا طائلا لإرساله إلى مدرسة لا يتعلم فيها إلا اللاتينية واليونانية ، اللتين لا تفيدانه شيئا ، عندما يضطر إلى قطع دراسته والاتجاه إلى العمل .

أما زوجته فامرأة شديدة الفخر بأسرتها وتقاليدها العريقة ، لا تملك قدرا كبيرا من الذكاء ولا ترى الأشياء على حقيقتها ، تزوجها زوجها لما توسمه فيها من سلاسة القياد ولكنه لم ينتبه إلى ما سيعنيه ضعف الفهم والافتقار إلى الحكمة فى مقتبل العمر .

أما الخالات وأزواجهن فيمثلن نماذج ممتازة لطبقة التجار وصغار رجال الصناعة والأعمال ويعكس مزايا وعيوب تلك الشريحة من المجتمع . وقد قدمت جورج إليوت جميع هذه النماذج بواقعية شديدة بالصدق ومن خلال نظرة فاحصة نافذه تعتمد على روح الفكاهة والسخرية .

ووسط هذا البحر الزاخر من الشخصيات المختلفة المتميزة تبرز شخصية ماجى بعواطفها الفياضة ، وحدة طبعها ، وثورتها على أنوثتها التى تحتم عليها أنواعا من السلوك ، وخاصة فى تلك البيئة الاجتماعية الإقليمية التى تشكل عبئا إضافيا على تلك البطلة الصغيرة . فهى ليست جميلة ذهبية الشعر مثل ابنة خالتها لوسى ، وشعرها غير مصفف مثل شعر تلك الدمية الرقيقة . وهى دائمة الوقوع فى المشاكل ، معرضة للنقد واللوم بعكس أخيها الذى لا يقل عنها خروجا على الأوامر والتعليمات ولكنه ينجو من النقد والتقريع ويحبه الجميع ، ولكنها تحب لوسى وتعبد أخاها وتود ألا ينفصلا أبدا .

وتقدم لنا المؤلفة صورا من ثورة ماجى وحمقها أحيانا ، فنراها مرة وقد نفذ صبرها من خصلات شعرها الكثيف والتعليمات الدائمة على عدم انتظامها ، تندفع نحو قصه بيدها ، فتصبح أكثر عرضة للسخرية والتهكم والنقد ، ونشاهدها مرة أخرى وقد أغاظها اهتمام توم بابنة الخالة وإهماله لها فتدفعها بثوبها الأبيض الناصع فى الوحل ثم تهرب متجهة نحو معسكر للغجر تحلم بأن تصبح ملكة عليهن وتعلم الغجر القراءة والكتابة ، ولكنها سرعان ما تكتشف خطأها حين تدرك أن الغجر يسخرون منها وأنها أخطأت حين هربت من أهلها .

أما تعليق الخالات على ثوراتها فهو أنها لابد آتية إلى نهاية سيئة . أما الأم فلا تدرى ماذا جنت ليعاقبها الله بابنة متعبة مثل ماجى . لكن الأب يظل على حبه لابنته بل يزداد قلقه بشأن مستقبلها ، خاصة حين تسوء أحواله المالية ولا يرى أمامه إلا الخراب والإفلاس على يد عدوه اللدود ويكم .

وحين تقع الكارثة ويفقد الأب كل أملاكه ويعلن إفلاسه ويكاد اليأس يقتله . ولا يتقدم أهل زوجته لإنقاذه ، يكاد اليأس أن يقضى على كل أمل لابنيه ، ولكن سرعان ما تتكشف رجولة الفتى توم الذى لم يبلغ السادسة عشر من عمره فيعمل جادا فى الحصول على عمل ويساعده زوج إحدى خالاته ويصمم على إنقاذ شرف الأسرة واستعادة أملاكها . بينما نجد ماجى العزاء فى فلسفة التقشف وإنكار الذات التى تتعلمها من قراءة كتاب للقديس توماس آكمبيس .

ومنذ البداية نجد العلاقة بين الأخوين تشوبها فترات فتور حين تخطئ ماجى ويغضب توم ويصر على عقابها ويحجب عنها حبه فيكاد اليأس يظلم حياتها . وبتدهور حال الأسرة يصر توم على أن إنقاذها من شأنه هو ويعيب على ماجى تدخلها أحيانا بمجرد الكلام حين يناقش أمور الأسرة مع الأهل . وتحس ماجى بقسوة الظروف وانغلاق توم المتزايد على ذاته وعدم قدرتها على المشاركة بشكل إيجابى فى تغيير تلك الظروف . فيزداد تعلقها بفلسفة الحرمان والتطلع إلى تأمل المثاليات .

وفجأة وسط الغيوم المتراكمة وحين تظن ماجى أنها وطدت النفس على تقبل الحرمان وانتصرت على شوقها للسعادة والاستمتاع بالموسيقى ومسرات الحياة يبرز أمل جديد فى صورة فتى رقيق مشوه الجسم هو زميل أخيها فى الدراسة وابن عدو والدها ، كانت قد أعجبت به كطفلة حين زارت أخاها فى المدرسة من قبل وأعجب هو بها واتفقا على أن يظلا صديقين . أما الآن وقد باعدت خصومة الأبوين بينهما فتظن ماجى أن لاسبيل إلى استمرار تلك الصداقة . ولكن فيليب يقنعها بأن صداقتهما لن تؤذى أحدا وستدخل شيئا من السرور إلى حياتهما ، وتقتنع ماجى ويلتقيا سرا فترة من الزمن ، ثم يكتشف توم ما يحدث ويهدد أخته بإفشاء سرها لوالدهما ويقرعها لاستهانتها بشرف الأسرة ويجبرها على أن تعده ألا ترى فيليب مرة أخرى دون أن تخبره .

وتتوالى الأحداث فى الجزء الثانى من الرواية بسرعة أكبر من ذى قبل فيسدد توم جزءا كبيرا من ديون الأسرة ويستعيد الطاحونة تحت شروط جيدة ، وفى ذات اليوم يتحرش الأب بعدوه ويوسعه ضربا حتى يكاد يقتله ، ولا ينجو هو ذاته من الأزمة الصحية الناتجة من انفعاله الشديد فيموت ولكن بعد أن يحمل ابنه بعد بأن ينتقم من عدوه .

ومرة أخرى يلتقى فيليب وماجى بعد أن تعمل ابنة خالتها لوسى على استرضاء توم ليسمح بذلك ، ثم تحدث الكارثة حين تجد ماجى نفسها عاجزة عن مقاومة إغراء حب يجب أن يكون محرما عليها وهو حب خطيب ابنة خالتها فى الوقت الذى تعد هى مخطوبة سرا لفيليب .

وتلعب الظروف دورها فى أن تجمع بينهما ذات صباح فى غياب الآخرين فيذهبا فى نزهة فى قارب على نهر الفولص وتترك ماجى نفسها للأقدار ولذلك الحب الشهى الذى لا تستطيع مقاومته ولكنها سرعان ما تدرك خطأها وتقرر العودة حتى لا تسبب ألما أكبر لفيليب وبالأخص لابنة خالتها التى تحبها وتعمل على إسعادها . ولكن عودتها لا تغير من نظرة الناس إليها ، فالبرغم من براءتها فالكل يتهمها بالسقوط ويتوقع أن تصلح سقطتها بالزواج من ستيفن جست الذى هربت معه . والذى ترفض هى قبوله زوجا لأنها لا تستطيع الاستمرار فى خيانة أولئك الذين وثقوا بها أو فى إيلامهم .

وكما هو الحال فى جميع روايات جورج إليوت التى تعالج هذا الموضوع الأثير لديها والذى يتخذ شكل هذه السلسلة من الأحداث : إغراء ، فتسليم ، فعقاب لا مفر منه ، تمر ماجى بفترة رهيبة من الألم النفسى والاضطهاد الاجتماعى إذ ينكرها أخوها ويسخر منها أهل بلدتها وتحرم من كل فرصة للعمل وكسب العيش . وبينما هى تراود نفسها على الرد على ستيفن الذى يكتب إليها يرجوها أن تسمح له بالمجئ إليها ، يحدث فيضان رهيب فتذهب بشجاعة فائقة لإنقاذ أخيها ، ولكنهما يهلكان معا . وهكذا فإنهما يتصالحان ، وكما تقوله الكلمات التى اختارتها المؤلفة لتقديمها روايتها فإنهما « لم يفترقا فى موتهما » وبعد سنوات يعود ستيفن إلى خطيبته ، ويظلان — هما وفيليب — يذكران ماجى ويزوران قبرها .

ومن بداية القصة تكررت الإشارة إلى خوف الأم من غرق ابنتها فى النهر وإلى فيضان حدث فى الماضى وقولها بأنه سيتكرر حين تنتقل الطاحونة من يد إلى أخرى ، ثم يحمل النهر ماجى وستيفن بعيدا عن التزاماتها للآخرين وأخيرا يضع فيضان النهر نهاية لآلام ماجى ومأساتها .

ولقد قيل فى نقد هذه الرواية إنه كتب عنها وعن بطلتها أكثر مما كتب عن أية رواية أو بطلة أخرى لمؤلفتها ، ومعنى هذا أنها أثارت من الجدل بين النقاد أكثر من غيرها . ولقد كان معظم الجدل بشأن الجزء الثانى من الرواية . ولما كانت الرواية قد نشرت مسلسلة فى أجزاء فقد عبر النقاد عن رأيهم فى الأجزاء المنشورة أولا بأول . ومن الثابت أن النصف الأول من القصة قد حاز إعجاب الجميع تقريبا وتوالت أصوات المديح لتصو يرها الرائع لطفولة الأخوين ولمجتمع البلدة بما فيه من اختلافات وتناقضات ولقدرتها على استعادة الماضى وتصويره بكل الصدق والجمال . وكان إعجاب القراء والنقاد بتلك المخلوقة الجميلة النبيلة الصادقة التى تتدفق ذكاء وحيوية وحبا . وفجأة حدثت الضجة الكبرى حين سمحت جورج إليوت لبطلتها المثالية أن تقع فى حب ذلك الشاب الوسيم المغرور الذى لم يمنعه ارتباطه بابنة خالتها من أن يعبر لها عن حبه وأن ينسى أصول اللياقة ويندفع فى فورة عاطفية ويقبل ذراعها ثم يغريها بالذهاب معه فى نزهة على النهر ويخدعها بأن يحملها بعيدا بحيث لا تستطيع العودة فى نفس اليوم . لقد ثار النقاد وغضبوا لأن جورج إليوت سمحت لماجى بالهبوط إلى هذا المستوى ، واتهمها البعض بأنها قد خدعتهم بإخفاء حقيقة ماجى عنهم أو بالإفاضة

فى تصويرها فى مرحلتها الأولى حتى إذا أخطأت وانساقت وراء عواطفها الجامحة أمكن لها التقليل من جرمها . ولكن ثورتهم الكبرى كانت موجهة ضد شخصية ستيفن . كتب أحد النقاد يقول : إنه لا يظن أن شخصية روائية قد «سبّت » ونقدت كما سُبّت وهوجمت هذه الشخصية ؛ ذلك لأنها سببت سقطة بطلة بهذا الجمال والنبل ، ولأن ستيفن لم يكن أهلا لحب هذه البطلة ، ولم تفطن المؤلفة – كما يظنون – لذلك ولم تجعل بطلتها تدركه .

والذى لم يفطن إليه كثير من النقاد ، حتى فى عصرنا هذا ، هو أن جورج إليوت قد هيأت الأذها ، لما يمكن أن



يحدث لماجى الفتاة العاطفية التى ظنت أنها أخضعت رغباتها لإرادتها القوية وإصرارها على الحرمان وإنكار الذات ، وذلك عن طريق بعض تعليقات فيليب الشاب الذكى الذى أدرك بحبه لماجى خطورة مسلكها فتنبأ بما قد يحدث لها . أما تصويرها بما وصف بالواقعية النفسية لانهيار المقاومة والاستسلام لحب ، لابد من الاعتراف بأنه حب جنسى ، أثاره فى نفسها ذلك الشاب الوسيم القوى ، ونقيض فيليب المشوه اليدين الرقيق الذى يبدو فى رقته أقرب إلى الفتاة منه إلى الفتى ، فهو إنجاز كبير فى الرواية الإنجليزية وجديد تماما .

وفى هذا الموقف بالذات يصبح ، القول الذى يردده بعض كبار النقاد – مثل ف . ر . ليفيز – من أن ستيفن لم يكن كفؤا لها[11] أمرا غير ذى بال . وإذا ألقينا نظرة فاحصة إلى بعض أقوال النقاد بهذا الشأن وجدنا الصراع شديدا بين الاعتقاد بأن ماجى الشابة المثالية التى تؤمن بإنكار الذات لا يمكن أن تسمح لنفسها بالوقوع فى براثن هذا الحب وبين الاعتراف بأن هذه الاستجابة يمكن أن تحدث – من الناحية الإنسانية – لفتاة عاطفية حرمت من الحب الذى تشتهيه طبيعتها وتحتاج إليه .

ومن الواضح أن الخلط بين القيم الأخلاقية كما يراها القارئ وبين الحتمية الفنية للصورة الخيالية هى السبب فيما اعترى معظم النقاد من غضب ، عبروا عنه برفض ما اعتبروه تشويها لصورة البطلة التى كانت قد استحوذت على مشاعرهم وإعجابهم .

ومع ذلك فقد أدرك البعض أن الأمر لا يمكن معالجته بهذا الأسلوب ، ورأوا فى جورج إليوت روائية كبيرة لا يمكن الاستهانة بنظرتها إلى الشخصية وتصويرها لها . وهنا نجد بداية الاتجاه إلى التفريق بين الروائى الفنان والروائى المعلم الأخلاقى ، وبداية الاتجاه إلى التمييز بين الصورة الفنية وصورة الواقع وما يحكم كلا منهما من عوامل وظروف وما يجب أن يلتزم الفنان من صدق نحو رؤيته للحياة الإنسانية .

أما الجانب الآخر من الرواية الذى تعرض للنقد فهو النهاية التى رآها البعض مفتعلة وغير حتمية . وبالرغم من أن جورج إليوت قد أعدت لها أيضا إلا أنها جاءت نتيجة للفيضان . والفيضان كما قال البعض حادث عارض ، والحادث العارض لا يدخل ضمن الفعل ورد الفعل الحتمى . ومع ذلك فمن الممكن الدفاع عن تلك النهاية

إذا أدركنا أنها مجرد أداة لإنقاذ ماجى من العودة إلى ستيفن بل من حياتها المفجعة التى حرمها المجتمع من مواصلتها، ويوصل ما انقطع بين الأخوين من صلة نتيجة لنظرة هذا المجتمع.

وإذا مررنا سريعا بالرواية التالية وهى «سايلاس مارنر»، التى قيل إنها أقرب إلى «قصص الجنيات» منها إلى القصص الواقعى، وجدنا أن جورج إليوت ما زالت تواصل نفس الأسلوب الذى اتبعته فى رواياتها السابقة. إنها قصة البطل الذى لا يعدو أن يكون شخصا بسيطا بل أبله تصيبه أزمات من النسيان وفقدان الوعى. ويفقده إيمانه بالإنسانية وخالقها خيانة البشر وقسوتهم، ثم يعيد إليه ثقته بالحياة طفل لقيط، ذهبى الشعر، يعوض المال الذى سرق منه والإيمان الذى فقده. وهى قصة صورت بشاعرية قربتها إلى قلوب القراء والنقاد وظلت من أكثر رواياتها نجاحا جماهيريا.

وتعد «سايلاس مارنر» نهاية المرحلة المبكرة من حياة جورج إليوت الأدبية، تعقبها أعمال لعب الفكر فيها دورا أكثر، فاعتمدت الرواية على الدراسة والتوثيق أكثر مما اعتمدت على ثراء الخيال والقدرة على الخلق والإبداع. وزاد ثقل تعليق المؤلفة وتأملاتها.

أول تلك الأعمال: «رومولا» وهى رواية تاريخية كتبت على نمط روايات والترسكوت، إلا أن التزام جورج إليوت بالحقائق التاريخية كان أشد مما التزم والترسكوت الذى كثيرا ما فضل الخيال الذى تصوره على التاريخ الذى يمكن تحقيقه فاحتفظ بالطابع الإبداعى لرواياته أكثر مما قدر لجورج إليوت أن تفعل.

و«رومولا» التى تقدم صورة لإيطاليا فى بداية عصر النهضة أقل روايات جورج إليوت نجاحا، بل إن بعض النقاد يعتبرها عملا فاشلا. وقد كان استقبالها فاترا عند ظهورها بوجه عام، ولكنها حازت رضا بعض المثقفين من القراء ورجال الأدب والنقاد الذين وجدوا فيها بعض مواطن القوة والتميز. ولكن الرأى السائد هو أن الأشياء الجيدة بها تكاد تضيع وسط خضم من المادة، وكما يصفها هنرى جيمس معبرا عن الرأى الغالب للنقاد فإنها «مدروسة بعمق ومؤيدة بكثرة بالحقائق ولكنها..»[١٢] عمل ينوء بحمل من العلم ونتائج البحث الشاق لإعادة بناء فترة من الزمن. لقد كتب جيمس يقول إنها «المدفن الرائع التى دفنت فيه جورج إليوت بساطتها»[١٣]. فقد أصبحت تكتب بوحى من العقل والوعى أكثر من وحى الإحساس والخيال.

وكتبت هى تقول: «إن الكتاب بالضرورة يخاطب عددا من القراء أصغر مما تخاطب أعمالى السابقة، وأنا شخصيا لم أكن أتوقع أبدا بل يجدر بى أن أقول إنى لم أهدف إلى أن يصبح الكتاب «ناجحا» بنفس المعنى فى تلك الأعمال.»[١٤]

ويعتبر النقاد، الآن، «رومولا» بمثابة نقطة تحول فى حياة جورج إليوت الأدبية: «فقد قسمت جمهورها من القراء إلى أولئك الذين رحبوا بآخر تكشف لعبقريتها، وأولئك الذين استمروا حتى النهاية يتطلعون بشوق إلى عالم الروايات المبكرة.».

وما يقال عن «رومولا» ـ الرواية التاريخية ـ يمكن أن يقال عن الرواية التى تلتها وهى «فيليكس هولت» التى تصور نماذج من التقدميين: Radicals ومؤيدى حركة الإصلاح التى بدأت فى ١٨٣٢ بإصدار قانون الإصلاح للتمثيل النيابى، كما يقال عن روايتها الأخيرة «دانيال ديروندا» التى تعالج فكرة عودة اليهود إلى موطنهم وتقدم شخصية تدعو إلى ذلك وتعمل على تحقيقه.

وفى هذا النوع من الرواية يبدو من الواضح ـ كما يتفق معظم النقاد ـ أن الرواية تبدأ من المجرد إلى الملموس، على العكس مما يحدث فى العمل الأدبى الناجح والذى يبدأ من الخاص وينتقل إلى العام، والذى لا يمكن فيه فصل الفكرة عن الصورة أو الفكر المجرد عن الخيال.

وبالرغم من ذلك فكل من هذه الأعمال غير الناجحة تماما يحوى بين جنباته بعض الصور الرائعة للحياة ولكنها أجزاء متفرقة لا تصنع كلا متكاملا. ففى «فيليكس هولت» نجد فى قصة السيدة ترانستوم صورة نفسية رائعة لما يمكن أن تمر به امرأة من الألم النفسى والرعب عندما تتكشف الرواية عن سقطتها أمام ابنها، وعن احتقارها للرجل الذى ظنت أنها أحبته يوما ما، والندم على تلك السقطة. كما تحوى رواية «دانيال ديروندا» قصة جوندولين هارليث التى أعجب بها هنرى جيمس إعجابا انعكس بوضوح فى روايته صورة سيدة: Portrait of lady (١٥)

أما الرواية التى بلغت بها جورج إليوت ذروة نجاحها ولم يختلف النقاد سواء فى عصرها أم فى عصرنا بشأن

نجاحها فهى « ميدلمارش » . أما ما يختلفون بشأنه فهو تفسير هذا النجاح ودرجته . وسنرى كيف يمثل هذا الاختلاف تغير نظرة النقاد من عصر إلى آخر وإن اتفقوا من حيث المبدأ فى تقييمهم للعمل الواحد .

و« ميدلمارش » رواية تتسم بدرجة من الاتساع والشمول من ناحية ، وبالتركيب والنضج الفنى من ناحية أخرى . ولم تتحقق هذه الصفات فى الرواية الإنجليزية إلا لعدد قليل من الروايات . ومن هنا فقد كان من الطبيعى أن يقارن بعض النقاد بينها وبين الأعمال الروائية الكبرى لبلزاك أو تولستوى . ولقد كتبت ڤرجينيا وولف الروائية والناقدة الحديثة المعروفة تقول : « إنها واحدة من الروايات الإنجليزية القليلة المكتوبة للبالغين من الناس »[١٦] وإن كان هذا لا يعنى بالطبع أنها خالية تماما من العيوب أو الأخطاء .

وقد اتخذت جورج إليوت هنا اسم بلدة صغيرة لتطلقه عنوانا على روايتها ، ولعلها بذلك تنفى ما توحى به المقدمة من أن هذه قصة دوروثيا بروك : أو القديسة تريزا الجديدة ، إذ تقدم صورة كاملة للحياة فى تلك البلدة . ويصف هنرى جيمس الرواية بأنها « صورة متسعة ، تعج بالحياة ، عميقة الألوان ، مزدحمة بالأحداث — والصورة الزاهية ، وضربات الفرشاة الحاذقة الخفية والتعبيرات اللامعة .. » وإن كانت دوروثيا تتوسط الرواية كأفخر حبات العقد ، إلا أنها تشكل واحدا فقط من محاور الارتكاز فى هذه الصورة البانورامية .

ودوروثيا واحدة من بطلات جورج إليوت المثاليات الذكيات الفاتنات اللائى يشاركن القديسة تريزا الرغبة فى العطاء وإنكار الذات والقيام بعمل مجيد ولكن تقف ظروف الحياة فى عالمهن حائلا بينهن وبين ذلك . فى سن الثامنة عشرة تقرر دوروثيا الزواج من رجل قارب الخمسين ، جف عوده ويكاد جسده أن يخلو من الدم القانى المتدفق ، كما يقول عدد من الأهل والأصدقاء الذين يذهلهم هذا القرار ، وهو رجل دين كرس حياته لتأليف كتاب كبير عن « أصل الميثولوجيا » وترى دوروثيا فى هذا الزواج فرصة سانحة للعطاء والحب وخدمة هذا الدارس الكبير ، ولكنها سرعان ما تكتشف أن آمالها كانت أوهاما ، وأن هذا الزوج المتمركز حول ذاته لا يعيرها كثيرا من الإهتمام ولا يستطيع أن يبادلها الحب والحنان اللذين تصبو إليهما طبيعتها ، ثم تكتشف تدريجيا أن كتابه العظيم ليس إلا وهما آخر ، وأن اكتشافها هذا — والذى أخذ الشك بشأنه يتسرب إلى نفس زوجها — سيلعب دورا هاما فى توسيع الهوة بينهما ، وهكذا يصبح هذا الزواج الذى كانت تحلم الفتاة بأن يفتح لها آفاق العطاء سجنا يضع القيود على قدراتها على الحب والعمل وخدمة الغير . وعندما تكتشف بعد وفاة الزوج ، ولما يمض على زواجها إلا وقت قصير ، أنه أضاف إلى وصيته فقرة تحرمها من الميراث إذا تزوجت شابا من أقاربه كان قد أخذ يشك فى أنه لا يؤمن به ولا بكتابه ، ويبدى فى ذات الوقت ميلا نحو زوجته الشابة ، هنا تحس دوروثيا بظلم وقسوة هذا الزوج الذى يحتقر الجميع فعلته هذه . ولعل أهم نتيجة ملموسة لتلك الفعلة هى التقريب فى النهاية بين الزوجة وهذا الفتى الذى يتضح أنه يحبها بالفعل ، ولكنه ما كان ليفاتحها بذلك من قبل .

ويعد تصوير جورج إليوت لهذا الموقف — الذى يبدأ بالأمل وينتهى باليأس والذى يمثل التعارض الشديد بين الحقيقة والخيال — تصويرا رائعا تبرز فيه قدرتها على التحليل والتجسيد ، والكشف عما يدور داخل البشر من أحاسيس وصراعات .

كما تتضح قدرتها على الإنشاء والبناء الفنى باعتمادها على نموذج آخر لنفس الموضوع ، تقدمه فى حياة الطبيب الطموح الشاب ليدجيت الذى يأمل أن يصل عن طريق البحث والدراسة واستخدام أساليب حديثة للعلاج إلى خدمة المرضى والتخفيف من آلامهم ، ولكن زواجا غير موفق يورطه ماليا وينتهى به إلى التنازل عن القدر الأكبر من أحلامه .

ولا تقتصر جورج إليوت على تقديم هذين النموذجين — المتوازيين المتشابهين كثيرا المختلفين بعض الشئ — ولكنها تحيطها بنماذج أخرى للشخصيات والأحداث ، يضيق المقام هنا عن تتبعها عن قرب ، فهناك أخت دوروثيا وزوجها سير جيمس الذى كان ينوى الزواج من بطلتنا ولكنها فضلت عليه كازوبون الذى يصفه هذا الشاب بأنه مجرد مومياء . وهناك زوجة الطبيب الشاب روزامون الجميلة التى لا تحمل هما وتورط زوجها بالإسراف وحب الظهور . ثم هناك : سرتا فينس وجارث وعدد من أهل البلدة من جميع الطبقات تقريبا . ومن مختلف الطبائع والميول ، نراهم كأفراد وأعضاء مجتمع متشابك الروابط والمصالح وتحكمه أخلاقيات وتقاليد تصورها جورج إليوت

من زاوية إنسانية ـ أخلاقية ومن وجهة نظر كل من الفنان والفيلسوف ، وتحقق أكبر قدر من التوازن بين الإدراك والخيال وبين الفكر والفن

ولذلك ظل هذا العمل الكبير يتمتع بأكبر قدر من إعجاب النقاد ، حتى عندما هبطت سمعة جورج إليوت إلى أدنى مستوياتها . فمنذ البادية أدرك القراء والنقاد أن أمامهم رواية تفوق ما سبق أن قدمته المؤلفة من أعمال ، فقد بلغت الرواية درجة من النضج والجودة الفنية لا تخطئها العين . وبلغ ثراء الصورة وصدقها حدا يستوقف الانتباه .

وإذا اتخذنا من تغير نظرة النقاد إلى « ميدلمارش » مثلا لتطور نقد الرواية من عصر إلى عصر من ناحية ، ولتأثر سمعة الأديب نتيجة لذلك ، ربما أمكننا أن نرى بقدر أكبر من الوضوح وجها من وجوه العلاقة بين الروائى والنقاد .

ففى بداية الأمر كان النقاد يهتمون أكثر ما يهتمون بواقعية الصورة التى تقدمها الرواية وبصدق الشخصيات ، وكان الحكم على ذلك بالطبع حكما ذاتيا . إذ تقاس واقعية الصورة أو الشخصيات بما يراه صاحب الحكم أنه الواقع . ومع ذلك فقد كان هناك شبه اتفاق بصدق الواقعية السطحية ، وإن كان هناك بعض الاختلاف بشأن الواقعية النفسية للشخصيات . وكثيراً ما كان يتدخل العامل الأخلاقى فى مجال الحكم على الصدق النفسى لشخصية ما . وإذا كان نقاد جورج إليوت من المعاصرين يهتمون بالصورة العامة للحياة من ناحية وبالشخصيات الفردية كل على حدة ، ويرون أن جورج إليوت قد حققت نجاحا كبيرا . فإن النقاد فى العصر الحديث يهتمون بالتركيز على كلية الصورة ووحدتها وعلاقة الشخصيات بعضها بالبعض وبالكل من ناحية وبالتصوير النفسى لها من ناحية أخرى ، وكانت النتيجة أن اكتشفوا ـ كما قال هنرى جيمس أول ناقد كبير للرواية فى العصر الحديث ـ أن الرواية ككل ، بها أنواع من القصور ، وإن كانت الأجزاء تبدو فى معظمها ناجحة جديرة بالإعجاب ، فهى ليست رواية محكمة البناء مترابطة الأجزاء أو مركزة بالقدر الكافى »[١٧] . ولعله كان يرى فيها واحدة من تلك « الوحوش الحقيقية المفككة » التى أطلق عليها قولته الشهيرة هذه[١٨]

كذلك اختلف النقاد فى الفترتين بعض الشئ فى تقييمهم للشخصيات ، فحكموا على جورج إليوت بأنها ـ كغيرها من الروائيات النساء ـ قد فشلت فى تصوير الرجال ، أما بعض نقاد عصرنا فيرون أن « شخصيات الرجال فى رواياتها بوجه عام أفضل بكثير عما هو الحال فى النتاج العادى للخيال النسائى ، لدرجة أن مزايا تلك الشخصيات قد تكون قد أخفت مزايا الشخصيات النسائية »[١٩] .

وكما حازت شخصياتها النسائية المتميزة الكثير من الإعجاب فى كلتا الفترتين فقد تعرضت لكثير من النقد ، كما رأينا فى حالة ماجى فى « طاحونة نهر الفلوس » مثلا ، كتبت فرجينيا وولف ـ مع إعجابها بجورج إليوت بوجه عام ـ تقول : « إنه لو كان الأمر بيدها لحذفت جميع تلك البطلات . »[٢٠] ، ذلك لأن البطلات يدفعن بالمؤلفة إلى أماكن صعبة محرمة . ولعلها كانت تشير ضمنا إلى ما أشار إليه بعض النقاد من قبل عن أن بطلات جورج إليوت يعكسن الكثير من نفسها ، وإن ارتباطها العاطفى بهن قد انقص من التزامها بالموضوعية الفنية الكافية ـ تجاههن ، ولكن بدون تلك البطلات ستفقد الروايات الشئ الكثير . وفى وقتنا هذا كان اهتمام جورج إليوت بمصير المرأة مثلا فى مصير بطلاتها موضوعا لكثير من الدراسات الشيقة .

ومن أوجه الخلاف بين المدرستين ـ إن جاز لنا استخدام هذا اللفظ ـ موقف النقاد من جورج إليوت المعلم الأخلاقى . فقد كانت النبرة الأخلاقية المتشددة من أسباب الإعجاب بها فى وقت من الأوقات ، ثم كانت فى أوقات لاحقة سببا من أسباب النفور من أعمالها وأخيرا أكد النقاد أن التعليق ، بهدف تعليمى ، مرفوض فى الرواية ، وأن النظرة الأخلاقية فى جوهرها إنما تكون مضمنة فى الصورة الخيالية التى تلتزم الصدق والأمانة الفنية ، وارتبط ذلك بالطبع من الناحية الفنية بما يسمى « بوجود الروائى » فى الرواية وهو ما يرفضه النقد الحديث .

وإذا حاولنا ، الآن ، إلقاء نظرة إجمالية على منحنى سمعة جورج إليوت الأدبية وجدنا أنه منحنى يتمثل فى حركات انخفاض وارتفاع واضحة . فقد حققت الشهرة بسرعة ، منذ نشر كتابها الأول ، ولفت هذا الكتاب الأنظار إليها ثم جاءت « آدم بيد » فثبتت قدمها بين كبار

الروائيين فى عصرها ، وعندما كشف النقاب عن شخصيتها كان لذلك بعض الأثر على استقبال روايتها التالية «طاحونة نهر الفلوص» فى بعض الدوائر ، ولكن الرواية حققت نجاحا لا بأس ، به بوجه عام ، كما كانت موضوع جدل ونقاش ، إن دل على شئ فإنما يدل على اهتمام النقاد بها بشكل ملحوظ . ويمكن القول بأن الروايات المبكرة لها أحرزت فى عصرها قدرا أكبر من النجاح وأسهمت فى تثبيت شهرتها أكثر من الأعمال المتأخرة .

وبعد وفاة جورج إليوت مباشرة تقريبا ـ وبعد نشر ترجمة حياتها على يد زوجها ـ انحسرت حركة المد ، وانخفض منحنى سمعتها الأدبية إلى أدنى مستوياته . ويعزو البعض ذلك إلى ما كشفت عنه هذه الترجمة من صفات للروائية نفرت الناس منها . ولعل الأصح هو ما يحدث عادة من ظهور جيل جديد من القراء ، وربما النقاد أيضا ، يرفض ذوق الجيل السابق . ومن المتفق عليه أن كتاب الناقد الكبير ليزلى ستيفن عن «جورج إليوت» قد لعب دورا كبيرا فى هذا التحول .

وقد ظلت الظلال تحيط بسمعة جورج إليوت فترة طويلة ـ بالرغم من محاولات إنقاذها ـ على يد ڤرجينيا وولف فى الحقبة الثانية من القرن العشرين مثلا . ولكنها محاولات لم تنجح كثيرا حتى منتصف الأربعينيات ، حين كان لكتابات ف . ز . ليفيز التى نشرت فيما بعد ضمن كتابه «التراث العظيم» (١٩٤٨) أثر واضح فى إعادة الاهتمام بها ، فبدأ ازدهار سمعتها الأدبية مرة أخرى ، وظهرت عشرات الكتب والأبحاث تعالج أعمالها من وجهة نظر حديثة ، من أهمها كتاب الأستاذة باربرا هاردى : «روايات جورج إليوت» (١٩٥٩)

وأخيرا بدأنا نسمع بعض الأصوات التى تتساءل عما إذا كان النقاد ، الآن ، قد بالغوا فى الإشادة بها كما بالغ أسلافهم فى إهمالها من قبل . ولقد ظهرت بعض الدراسات التى تحمل هذا الطابع النقدى مثل كتاب والتر ألين «جورج إليوت» (١٩٦٤) ومؤخرا كتاب روبرت ليديل : روايات جورج إليوث (١٩٧٧) وكلاهما من كبار نقاد الرواية ـ فى الوقت الحالى .

ومهما يكن الأمر فمن طبيعة الأشياء أن حركة البندول لا تتوقف تماما والمذاهب النقدية من شأنها التغير والتطور ولكن مما لا شك فيه أيضا أن هناك أشياء تثبت رغم تغير الأذواق والمذاهب ، ويخلدها الزمن ، ومن أهم هذه الأشياء الإنجازات الأدبية الكبرى . ولعل جورج إليوت «الفيلسوفة» أو «المعلمة» ـ كما وصفت أحيانا ـ يخبو ضوؤها بعض الشئ ، أما جورج إليوت الروائية فستبق

ولعل الدراسات التى ستتجمع فى نهاية عيدها المئوى ، الذى يحتفل به فى هذه الآونة ، تلق لنا مزيدا من الضوء على جوانب جديدة لانجازها الأدبى الكبير .

هوامش

١ ـ **George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals.** Arranged and Edited by Her Husband J.W Cross, 3 vols., Edinburgh and London. 1885.

٢ ـ Gordon S. Haight. ed., **The George Eliot Letters,** Yale Univ. Press, vols. 1954-5.

٣ ـ لنفس المؤلف السابق .
George Eliot, A Biography, Oxford, 1968.

٤ ـ F.R. Leavis. **The Great Tradition,** London. 1948. p. 1.

٥ ـ انظر مثلا : **Letters,** Vol. III, p. 186.

٦ ـ Richard Simpson on George Eliot. **George Eliot : The Critical Heritage,** ed. David Carroll, London, 1971. pp. 221-250.

٧ ـ «Silly Novels by Lady Novelists», **Essays of George Eliot,** ed. London. 1968, p. 303.

٨ ـ **Letters,** vol. II. P. 347-8.

٩ ـ نفس المرجع

١٠ ـ **The. Critical Heritage,** p 10

١١ ـ F.R. Leavis. **The Great Tradition,** p. 44.

١٢ ـ Henry James, **Galaxy,** Vol. XV. p. 428.

١٣ ـ نفس المرجع . الجزء الثانى ص ٢٩٨ ـ ٢٩٩

١٤ ـ **Letters,** IV, p. 49.

١٥ ـ انظر : ١ ـ **The Great Tradition,** p. 24.
٢ ـ انجيل بطرس سمعان : «بين الروائى والرواية» مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٤٧ ـ ١١٠ .

١٦ ـ Virginia Woolf, **The Common Reader,** New Edition. New York, 1948. Part I, p. 229.

١٧ ـ Henry James, Unsigned Review, **The Critical Heritage,** p. 354.

١٨ ـ انظر انجيل بطرس سمعان : نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ١٩٧١ ، ص ٢١

١٩ ـ **Th. Critical Heritage,** p. 345.

٢٠ ـ **The Common Reader,** p. 234.

اتجاهات النقد الرئيسية

في القرن العشرين (1)

تأليف : رينيه ويليك

ترجمة : إبراهيم حماده

إن كِلاَ القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، يسمى بـ «عصر النقد» ومن المؤكد ، أن القرن العشرين ، يستحق ـ بدوره ـ هذه التسمية إلى حد بعيد . لا بسبب الفيض النقدى الأصيل الذى وصلنا فحسب ، ولكن لأن النقد ـ أيضاً ـ قد أصبح على وعى بذاته ، واستطاع أن يحقق مركزاً جماهيريا أعظم قدراً . كما استطاع ـ فى تلك العقود الأخيرة ـ أن يطوّر مناهج جديدة ، وتقنيات جديدة أيضاً . فالنقد ـ حتى أواخر القرن التاسع عشر ـ لم تكن له دلالة محلية خارج فرنسا أو انجلترا ، ولكنه استطاع أن يجعل نفسه معروفاً فى أقطار لم تكن إلا على الحدود الخارجية لمحيط الفكر النقدى : فى ايطاليا منذ كروتشه ، وفى روسيا ، وفى أسبانيا ، وأخيراً ـ وليس آخراً ـ فى الولايات المتحدة الأمريكية وأى مسح للنقد فى القرن العشرين ، يجب أن يضع فى اعتباره هذا الامتداد الجغرافى ، وهذه الثورات المتزامنة فى المناهج . ونجدنا فى حاجة إلى بعض الأسس للاختيار من بين جبال المواد المطبوعة التى بين أيدينا .

من الواضح ، أن كثيراً من النقد الذى يكتب ـ حتى وقتنا الحاضر ـ ليس جديداً : فنحن لانزال محاطين . بمتخلفات ، وبواق ، وردّات إلى مراحل قديمة فى تاريخ النقد . ولاتزال طريقة العرض التقليدية للكتب تقف وسيطاً بين المؤلف والجماهير العامة ، وتستخدم مناهج قديمة للوصف الانطباعى ، وأحكام الذوق الحاسمة والتحكمية . كما أن البحث التاريخى ، لايزال مستمراً فى أن يكون شيئاً هاماً جداً بالنسبة للنقد .

وسيكون هناك دائماً مكان لعقد مقارنة ساذجة بين الأدب والحياة : كالحكم على الروايات الشائعة بمقاييس الاحتمال ، وبمدى صحة المواقف الاجتماعية المنعكسة فيها . ففى كل الأقطار ، يوجد كُتاب ـ وكتّاب مجيدون فى الغالب ـ يمارسون هذه المناهج التى رسمها نقد القرن التاسع عشر : **تذوق تأثرى** ، **وشرح تاريخى** ، **ومقارنة بالواقع** . ودعنا نعاود قراءة تلك المقالات الجذابة الساحرة التى وضعتها **فرجينيا وولف** ، أو هذه الصور القلمية ـ المليئة بمشاعر الحنين إلى الماضى الأمريكى ـ التى رسمها **فان ويك بروكس** ، أو هذا الكم الهائل من النقد الاجتماعى للرواية الأمريكية الحالية . كما دعنا نشير إلى الإسهام الذى قام به البحث التاريخى لتحقيق فهم أكثر لغالبية كل العصور ، ومؤلفى التاريخ الأدبى . ولكنى ، سأحاول ـ بمخاطرة لا تخلو من الغبن ـ أن أرسم تخطيطة سريعة ، لما يبدو ـ بالنسبة لى ـ اتجاهات جديدة فى نقد القرن العشرين .

إن المرء ليفاجأ ـ أول كل شئ ـ بحقيقة مؤداها ، أن هناك حركات عالمية معينة فى النقد . تجاوزت حدود أية أمة ، مع أنها ـ أى تلك الحركات ـ نشأت أساساً فى موطن واحد . كما يفاجأ المرء بحقيقة أخرى ، وهى أنه بنظرة عريضة جداً يمكنه أن يرى أن جزءاً كبيراً من نقد القرن العشرين ، يدلل على أن هناك مشابه ملحوظة فى الهدف والمنهج ، حتى ولو لم تكن هناك علاقات تاريخية مباشرة ، ولا يستطيع المرء ـ فى نفس الوقت ـ أن يتمالك نفسه من أن يلاحظ إلى أى حد تبدو الخصائص القومية أصيلة وراسخة ، ولا يكاد يمكن التغلب عليها : إذ كيف يمكن لكل أمة ـ داخل هذا المدى الفسيح جداً للفكر الغربى ، مع التيارات

المتقاطعة من روسيا إلى الأمريكتين ، ومن إسبانيا إلى إسكندناوه ــ أن تبق بمفردها ، تحتفظ ــ فى تشبث ــ بتقاليدها الخاصة فى النقد .

ولا شك أن لاتجاهات النقد الجديدة ــ أيضاً ــ جذوراً فى الماضى . فهى ليست بلا سوابق ، وليست أصيلة أصالة مطلقة . ولا يزال الإنسان يستطيع أن يميز بين ستة اتجاهات عامة على الأقل ، تعتبر جديدة فى هذا النصف الأخير من القرن :

(١) النقد الماركسى .

(٢) النقد النفسى التحليلى .

(٣) النقد اللغوى والأسلوبى .

(٤) الشكلية العضوية الجديدة .

(٥) النقد الأسطورى الداعى إلى نتائج الأنثروبولوجيا الثقافية ، وتأملات كارل يونج .

(٦) ثم الاتجاه الذى توصل إلى نقد فلسفى جديد ، أوحت به الوجودية ، وآراء العالم ذات الأصل الواحد .

وسأتناول هذه الاتجاهات ، حسب الترتيب الذى ذكرتها به ، والذى يعتبر ــ إلى حد ما ــ ترتيباً تاريخيا .

* * * *

لقد نشأ **النقد الماركسى** ــ من حيث الذوق والنظرية ــ من النقد الواقعى فى القرن التاسع عشر . **فهو** يدعو إلى آراء قليلة قال بها ماركس وانجلز ، ولكنه ــ كمبدأ منظم ــ لم يكن له وجود قبل العقد الأخير من القرن التاسع عشر .

ولقد كان **فرانز ميهرنج** (١٨٤٦ ــ ١٩١٦) فى ألمانيا ، **وجيورجى بليخانوف** (١٨٥٦ ــ ١٩١٨) فى روسيا أولى ممارسين للنقد الماركسى ، ولكنهما لم يكونا ملتزمين جداً من وجهة نظر المعتقد السوفيتى الصارم الذى جاء فيما بعد . إن كلاً من ميهرنج وبليخانوف يعترف باستقلالية معينة للفن ، ويعتقد بأن النقد الماركسى حرىّ بأن يكون علما موضوعيا للعوامل الاجتماعية المحدِّدة لصورة العمل الأدبى ، بدلاً من أن يكون مبدأ يقرر قضايا جمالية ، ويصف للمؤلفين مادة الموضوع والأسلوب .

إن الماركسية الموعز بها . إنما هى ــ إلى حد كبير ــ نتيجة للتطورات التى حدثت فى روسيا السوفيتية . ففى العشرينات ، كان هناك ــ ولم يزل ــ احتمال لإمكانية توسيع رقعة الجدل والحوار حول المبادئ والأصول المختلفة . ولم يحدث إلا فى سنة ١٩٣٢ أن ابتدع مبدأ منظم ، فرض فرضا ، وشاع مسمى تحت **«الواقعية الاشتراكية»** ويغطى هذا المصطلح نظرية تطالب الكاتب ــ من جهة ــ أن يعيد انتاج الواقع بدقة ، وأن يكون واقعيا من حيث وصف المجتمع المعاصر بعين متفحصة تنفذ فى بنائه ، كما تطالبه ــ من جهة أخرى ــ أن يكون **واقعياً** اشتراكيا . ويعنى هذا ــ من الناحية العملية ــ (بألاّ) يعيد انتاج الواقع موضوعيا ، ولكن يجب عليه أن يستخدم فنه كى ينشر الاشتراكية : أى الشيوعية ، وروح الحزب ، وخطّ الحزب .

إن الأدب السوفيتى ــ كما يعلن المنظِّرون الرسميون ــ يجب أن يكون «أداة للصياغة الأيدولوجية ، صياغة الطبقات العاملة بروح الاشتراكية» . وهذا المطلب ، **يتفق مع قول ستالين** ، بأن الكتّاب «هم مهندسو الروح الإنسانية» . وبهذا ، يكون الأدب ــ بصراحة ــ تعليميا ، بل هو عامل لخلق المثالية ، على أساس أنه يعرض لنا الحياة ، لا كما هى ، وإنما كما ينبغى أن تكون طبقا للمبادئ الماركسية . إن النقاد الماركسيين المجيدين ، يدركون أن الفن ، يتعامل مع شخصيات ، وصور ، وأفعال ، ومشاعر . والتركيز على مفهوم «**النمط**» ، هو الجسر الذى يربط بين الواقعية والمثالية . **والنمط** لا يعنى ــ ببساطة ــ المتوسط العام من الناس ، أو الممثل لهذا المتوسط ، وإنما هو ــ بالأحرى ــ النمط المثالى ، أى النموذج ، أوــ فى بساطة ــ البطل الذى يجب على القارئ أن يحاكيه فى الحياة الواقعية . لقد أعلن **جورج مالينكوف** ــ الخبير الأكبر فى الجماليات ــ بأن **النمطية** «هى المجال الأساسى لشرح روح الحزب فى الفن . إن مشكلة النمط إنما هى دائماً مشكلة سياسية» . ومن ثمّ ، فإن النقد فى روسيا ، يكاد يكون كله نقداً للشخصيات والأنماط : ويُؤاخذ المؤلفون فى كتاباتهم على أنهم لايصورون **الواقع تصويراً** صحيحا ، أى أنهم لا يخلعون على دور الحزب وزناً كافيا ، أو أنهم لايصورون شخصيات معينة تصويراً كافيا ، يشيد بفضلهم .

بالإضافة إلى هذا ، فإن النقد السوفيتى ــ منذ الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة ــ قومى جدًّا ، وإقليمى . **فلا تجد إيحاء** بتأثيرات أجنبية يمكن احتمالها أو الرضا عنها ، أما الأدب المقارن ، **فهو** موضوع مدرج فى القائمة السوداء . لقد أصبح النقد أداة من أدوات نظام الحزب ، لا فى روسيا والدول الكثيرة التى تدور فى فلكها ، بل فى الصين أيضًا ، كما هو واضح . بل إن الآراء الأصيلة الماركسية فى الأحوال الاجتماعية ، والدوافع الاقتصادية ، لا تستخدم اليوم إلا بصعوبة شديدة .

لقد انتشرت الماركسية خارج روسيا فى العشرينات بنوع خاص ، ووجدت أنصاراً وأتباعاً فى **معظم الأمم؛ ففى** الولايات المتحدة الأمريكية ، كانت هناك ــ فى أوائل الثلاثينات ــ حركة ماركسية ، إلا أنها كانت **قصيرة** الأجل . ولعل أشهر دعاتها **جرانفل هكس** ، الذى استطاع أن يقدم تفسيراً جديداً ــ مسالماً إلى حد كبير ــ للأدب الأمريكى ــ كما أن كتاب **برنارد سميث «قوى فى النقد الأمريكى»** (١٩٣٩) ، يعتبر محاولة أكثر شجاعة نحو كتابة تاريخ النقد الأمريكى من وجهة نظر اشتراكية . إلا أن تأثير النقد الماركسى يتجاوز أنصار المبدأ الملتزمين . ويلاحظ ذلك فى بعض مراحل تطور نقد كل من **إدموند ولسون** ، **وكينيث بيرك** . أما فى انجلترا ، **فإن كريستوفر كودويل** (١٩٠٧ ــ ١٩٣٧) كان يعد الناقد الماركسى الممتاز . فكتابه الأساسى **«الإيهام والواقع»** (١٩٣٧) ، يعتبر ــ من الناحية العملية ــ مزيجاً غير عادى من الماركسية ، والأنثروبولوجيا ، والتحليل النفسى . وكان نقداً ساخراً عنيفاً ، ضد الحضارة الفردية ، والحرية «البرجوازية» المزيّفة . إلا أن أعظم ناقد ماركسى اليوم ، **هوجورج لوكاتش** (ولد سنة

١٨٨٥) . ومع أنه مجرىّ ، إلا أنه يكتب ـ فى أغالب الأحيان ـ فى اللغة الألمانية . وهو يزاوج بين فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرها عند هيجل ، ومعرفة حقيقية بالأدب الألمانى . فمؤلفاته العديدة ـ ومن بينها دراسات عظيمة مثل **«جوته وعصره»** (١٩٤٧) ، **«الرواية التاريخية»** (١٩٥٥) ـ تعيد تفسير أدب القرن العشرين فى ضوء الواقعية ، مع تأكيد التضمينات الاجتماعية والسياسية ، ولكن لا يخلو ذلك من حساسية بالقيم الأدبية ، وتبدو الماركسية فى أحسن حالاتها ، عندما تقوم ـ كوسيلة ـ بالكشف عن التضمينات الاجتماعية والايديولوجية فى العمل الأدبى .

أما الاتجاه الثانى من الاتجاهات النقدية الستة المذكورة آنفًا ، فهو **التحليل النفسى** . ومع أن افتراضاته مختلفة عن افتراضات الاتجاه السابق ، إلا أنه يخدم نفس الغرض العام ، وهو : قراءة الأدب ، قراءة تمتد خلف سطحه الظاهرى ، أى كشف القناع عنه . ولقد قام **فرويد** نفسه ، باقتراح (الموتيفات) القيادية لعلم النفس التحليلى . فالفنان شخص عصابى ، يقى نفسه ـ عن طريق عملية الخلق التى يقوم بها ـ من الانهيار النفسى ، كما أنه ـ فى نفس الوقت ـ يبعدها عن أى شفاء حقيق .

والشاعر يمارس أحلام اليقظة ، وينشر خيالاته على الناس ، وبهذا ـ وهو شىء غريب ـ يكتسب شرعيةً اجتماعية . وهذه الخيالات ـ التى نعرفها كلنا اليوم ـ قائمة على تجارب الطفولة وعقدها ، ومن الممكن أن توجد أيضاً مرموزاً إليها فى الأحلام ، والأساطير ، وحكايات الجنيات ، بل فى النكـات البذيئة أيضاً . وهكذا ، يحوى الأدب مخزناً غنيا ، للتدليل على حياة الإنسان اللاشعورية . ويشتق فرويد مسمى **«عقدة أديب»** من مسرحية سوفوكليس المعروفة ، ويفسّر **«هاملت»** و**«الأخوة كارامازوف»** ككنايات عن الحب المحرم والكراهية . إلا أن اهتمامات فرويد الأدبية محدودة ، كما كان دائماً يعترف بأن التحليل النفسى لم يحلّ مشكلة الفن . أما أتباعه ، فقد قاموا بتطبيق مناهجه ، بشكل منظم ، لتفسير الأدب . وكانت المجلة الألمانية **إيماجو** Imago (١٩١٢ ـ ١٩٣٨) متخصصة فى معالجة هذه المشكلات . ولقد قام الكثيرون من أتباع فرويد المقربين ، بدراسة المعانى اللاشعورية للأعمال الفنية ، والدوافع اللاشعورية للشخصيات الأدبية المبتدعة ، وكذلك أهداف المؤلفين اللاشعورية .

ولقد انتشر التحليل النفسى الفرويدى ببطء ، فى أنحاء العالم . فالدكتور **إرنست جونس** ـ الطبيب الانجليزى الذى قضى سنوات طويلة من عمره فى تورنتو ـ وضع فى بواكير عام ١٩١٠ مقالاً عنوانه : **«عقدة أوديب كتفسير لغموض هاملت»** ، وفى أمريكا قام **فردريك كلارك بريسكوت** سنة ١٩١٢ ، بتفسير **«علاقة الشعور والأحلام»** فى ضوء التحليل النفسى . ويقوم النقد الأدبى الفرويدى الخالص ـ فى العادة ـ بإطلاق العنان ، للبحث الذى لا يكلّ عن الرموز الجنسية ، وكثيراً ما يعتدى على المعنى ، ووحدة العمل الفنى ، وتماسكه . ولكن ـ مرة أخرى ـ فإن مناهج التحليل النفسى ـ كما هو الحال فى الماركسية ـ قد أسهمت فى أدوات كثير من النقاد الجدد الذين لا يمكن أن تطلق عليهم فى بساطة صفة الفرويدية . فقد استطاع **إدموند ولسون** ـ فى كتابه **«الجرح والقوس»** ـ أن يستخدم المنهج الفرويدى ببراعة ، لتفسير ديكنز وكبلنج ، تفسيراً نفسيا . كما قام **هربرت ريد** ـ فى انجلترا ـ بالدفاع عن شيلى ، وتفسير وردز ويرث بأفكار نفس المدرسة .

أما الاتجاه النقدى الثالث فى القرن العشرين ، فيمكن أن يطلق عليه **الاتجاه اللغوى** . ولقد تعامل ـ بشكل جدّى ـ مع قولة مالارميه الشهيرة ، بأن «الشعر لا يكتب بالأفكار ، وإنما بالكلمات» إلا أنه يجب على المرء ، أن يميّز بين مداخل متعددة فى أقطار مختلفة . ففى روسيا ـ أثناء الحرب العالمية الأولى ـ أنشئت **«جمعية دراسة اللغة الشعرية»** OPOJAZ ، والتى أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . وفى مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية ـ أول كل شئ ـ بمشكلة اللغة الشعرية ، وفهموها على أساس أنها لغة خاصة تتميز بـ**«تشويه»** متعمد للغة العادية ، عن طريق الالتزام بـ**«انتهاك منظّم»** ضدها . لقد درسوا ـ بصفة أساسية ـ الطبقة الصوتية للغة ، وتناغمات الحروف اللينة ، والحروف الصائتة ، والقافية وايقاع النثر ، والوزن ، ولكنهم درسوا ـ بشكل مكثف ـ مفهوم الصوتيات كما تطور على يد **سوسور** ومدرسة جنيف أولاً ، ثم على يد اللغويين الروسيين من أمثال **تروبتسكوى** . لقد ابتكروا كثيراً من المناهج التقنوية (بل حتى الإحصائية) لدراسة العمل الأدبى ، الذى فهموه ـ غالبا بشكل آلى ـ على أنه محصلة لمجموعةحيله المستخدمة . لقد كانوا وضعيين مع المثال العلمى للبحث الأدبى .

وفى ألمانيا ـ بعد الحرب العالمية الأولى ـ طبقت مفاهيم لغوية مختلفة جداً على دراسة الأدب ، قام بها ـ بصفة أساسية ـ مجموعة من البحاث الرومانس . ولقد استطاع **كارل فوسلر** (١٨٧٢ ـ١٩٤٩) فى كتب تحليلية ممتازة كثيرة ـ يمتد مداها من دانتى إلى راسين ، وشعر العزلة الإسبانى ـ أن يستغل قول **كروتشه** ـ فى تطابق اللغة والفن ـ لدراسة تركيب الجملة ـ لغويا ، ودراسة الأسلوب كعملية فردية . ولقد قام **ليو اسبتزر** (١٨٨٧ ـ١٩٦٠) بتطوير منهجه فى تفسير الأسلوب ـ أولا ـ بدافع من فرويد . ولقد سمحت له ملاحظة الخصيصة الأسلوبية ، بأن يستخلص **«سيرة روح»** ، إلا أن اسبتزر أنكر ـ فيما بعد ـ منهجه الذى بدأ به ، وتحول إلى التفسير البنائى للأعمال الأدبية ، والتى يظهر فيها الأسلوب ـ إذا ما لوحظ بدقة ـ كسطح يقود الدارس إلى اكتشاف دافع مركزى ، مثل موقف أساسى ، أو طريقة لرؤية العالم ، لا تكون ـ بالضرورة ـ لا شعورية ، أو شخصية .

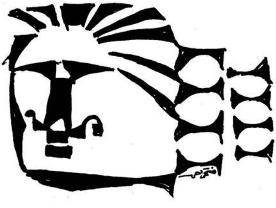
ولقد قام **اسبتزر** بتحليل مئات المقطوعات التى اختارها من أعمال أدبية معينة ، مستخدماً فى ذلك فصائل نحوية ، وأسلوبية ، وتاريخية ، بأصالة لا يباريه فيها أحد . وتتعلق غالبية أعمال اسبتزر بالأدب الفرنسى ؛ والإسبانى ، والإيطالى ، إلا أنه فى غضون سنواته الأخيرة التى قضاها فى الولايات المتحدة الأمريكية ، قام ـ إلى جانب ذلك ـ بتفسير أشعار من **دون** Donne ، **ومارفيل** ، **وكيتس** ، **وويتمان** ، ونصوص أخرى انجليزية . وكان اسبتزر يعمل ـ عادة ـ فى نطاق محدود ، ويركز ـ فى الغالب ـ على الفروق الدقيقة فى

مقطوعات معينة . ولقد استخدم **إريك أورباخ** (١٨٩٢ – ١٩٥٧) – بالضرورة – نفس المنهج . فكتابه «**المحاكاة**» (١٩٤٦) ، عبارة عن دراسة للواقعية من هوميروس إلى بروست . ويبدأ دائماً بمقطوعات فردية ، يحللها تحليلاً أسلوبيا بهدف أن تعكس التاريخ الأدبى ، والاجتماعى ، والعقلى . ومفهوم أورباخ للواقعية خاص به جداً ، ولربما تناقض مع نفسه فيه . فالواقعية بالنسبة له شيئان : نظرة ملموسة فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، ثم حاسة وجود – مفهومة فها مأسوياً – على أساس أن الإنسان فى وحدته يواجه قرارات أخلاقية .

ولقد صادف النمط الألمانى فى الأسلوبية نجاحاً مدهشاً فى العالم المتكلم الإسبانية . ويعتبر **داماسو ألونزو** (ولد سنة ١٨٩٨) ، أكبر ممارسيه امتيازاً . فهو الذى أخذ يطابق النقد الأدبى مع الأسلوبية ، ويعيد تقييم الشعر الإسبانى بحاسة ذوق جديدة على شعر العصر الباروكى ، وجونجورا ، وسانت جون أوف كروس . إلا أن ألونزو – لسوء الحظ – غالباً ما يهجر المناهج اللغوية ، والأسلوبية فى سبيل التفاتات إلى بعض الرؤى الغامضة كل الغموض .

ومن الغريب جداً ، أن مثل هذا النقد اللغوى ، والاسلوبى ، لم يجد مكاناً له فى العالم الأنجلو سكسونى . وهنا – للأسف – اتسعت الهوّة بين اللغويات ، والنقد الأدبى . فالنقاد ، ازداد جهلهم بفقه اللغة التاريخى والمقارن ، بينما اللغويون – وخاصة المنتمين إلى مدرسة **يل** ، التى كان يرأسها المرحوم **ليونارد بلومفيلد** – أعلنوا صراحة ، افتقارهم إلى الاهتمام بمسائل الأسلوب واللغة الشعرية وعلى أية حال ، فإن الاهتمام باللغة شىء واضح بين النقاد الإنجليز والأمريكان ولكنه – بالأحرى – اهتمام بـ «**علم المعانى**» ، وبتحليل دور اللغة «**الانفعالية**» ، فى مقابل اللغة الذهنية ، والعلمية . ويمكن تلمّس أساس ذلك فى النظريات التى قدمها آى . إيه . ريتشاردز .

ولقد استطاع **ريتشاردز** (ولد سنة ١٨٩٣) ، أن يطور نظرية فى المعنى ، تميّز بين كل من الحسى ، ودرجة الصوت ، والشعور ، والهدف ، وتؤكد – فى مجال الشعر – غموض اللغة . وفى كتابه «**النقد التطبيقى**» (١٩٢٨) ، حلّل – فى أستاذية ، ومهارة فائقة – المصادر المختلفة التى يرجع إليها سوء فهمنا للشعر ، عن طريق استخدام البحوث التى كتبها تلاميذه عن قصائد مجهولة المؤلف . ولكن – لسوء الحظ – فإن العمل التحليلى الذى قام به رِتشاردز ، يبدو – فى نظرى – موشّى بنظرية عن التأثير النفسى للشعر ، تبدو لى خاطئة ، بل ضارّة أيضاً بالدراسة الأدبية . فريتشاردز لا يعترف بعالم القيم الجمالية . وإنما قيمة الفن الوحيدة تكون فى الترتيب النفسى الذى يفرضه علينا (الفن) : وهو ما يسميه ريتشاردز بـ «**نمذجة الدوافع**» ، أى معادلة المواقف التى يحدثها الفن . ويعتبر الفنان – غالبا – كالمداوى العقلى ، أما الفن ، فهو العلاج النفسى ، أو المنشّط لأعصابنا . لم يكن ريتشاردز قادراً على وصف تأثير الفن هذا ، بشكل ملموس ، مع أنه يدّعى بأن الفن (فى نظره) سيحل محل الدين كقوة اجتماعية . ولكنه سلّم – فى النهاية – بأن الوضع المتوازى المرغوب تحقيقه ، يمكن تقديمه من خلال : «سجّادة ، أو إناء ، أو إيماءة ، تماما كالبارثينون (هيكل الإلهة أثينا)» .



ولايهمّ أن نحبّ الشعر الجيد ، أو الشعر الردئ ، طالما نحن الذين نأمر عقولنا . وهكذا ، فإن نظرية ريتشاردز – العلمية فى مزاعمها ، والتى تدعو غالباً إلى مستقبل متقدم لعلم الطب العصبى – تنتهى فى التحليل النقدى . فهى تؤدى إلى فصل تام بين الشعر كبناء موضوعى ، وعقل القارئ . فالشعر مقتطع – عمداً – من المعرفة كلها ، بل إنه يرجع إلى الواقع . إن الشعر يصوغ الأساطير صياغة متقنة متماسكة . تلك الأساطير التى يعيش بها الناس ، مع أنها غير حقيقية ، ويمكن أن تكون – فى ضوء العلم – مجرّد «**تعبيرات مزيّفة**» .

إن تحليل – أو تفكيك – ريتشاردز للشعر إلى فرصة نرتّب فيها دوافعنا ، كوسيلة نحو علم صحة عقلية ، يبدو لى طريقاً مسدوداً أمام النظرية الأدبية . إلا أن ريتشاردز يتميز بميزة حقيقية ، وهى قدرته على تحويل الانتباه إلى لغة الشعر . ففى الوقت الذى كانت تعليماته النفسية الأساسية محل تجاهل ، كان فى مقدور منهجه فى التحليل أن يقدم نتائج ملموسة . وهذا ما فعله – بالضبط – **وليم امبسون** (ولد سنة ١٩٠٦) . فقد تجاهل نظرية رِيتشاردز الانفعالية فى أول الأمر ، ثم نبذها فيما بعد ، واستطاع أن يطوّر مفهوم ريتشاردز المتعلق بمرونة اللغة الشعرية وغموضها ، باستخدام تقنية التعريفات المتعددة . ففى كتابه «**سبعة أنماط من الغموض**» (١٩٣٠) ، يلاحق – إلى أقصى الحدود – التضمينات الشعرية والاجتماعية ، فى الشعر المتصف بالصعوبة ، والفطنة ، والمجازية ، مستعيناً فى ذلك بمنهج التحليل اللفظى ، والذى يفقد – فى الغالب – كل صلته بالنص ، ويغرق فى التداعيات الشخصية . وفى كتبه الأخيرة ، قرن **امبسون** هذا التحليل المتعلق بدلالات الألفاظ ، بأفكار مستخلصة من التحليل النفسى والماركسية . أما فى الوقت الحاضر ، فقد هجر – من الناحية العلمية – مجال النقد الأدبى إلى نوع معين من التحليل اللغوى ، لا يكون – فى الغالب – إلا ذريعة لإطلاق صواريخ الألعاب النارية ، التى تعبّر عن سرعة بديهته ، وبراعته العميقة .

ولقد كان لأتباع ريتشاردز – من محلّلى دلالات الألفاظ ومعانيها – تأثير هام على عديد من النقاد الأمريكيين الذين يسمون – فى الغالب – بـ

«النقاد الجدد». فقد أضاف **كينيث بيرك** (ولد سنة ١٨٩٧) إلى مناهج الماركسية والتحليل النفسى والأنثروبولوجيا، البحث فى دلالات الألفاظ ومعانيها، كى يبتدع نظاماً للسلوك والدوافع الإنسانية، التى لا تستخدم الأدب إلاكوثيقة، أو صورة. لقد كان بيرك - فى بداية أمره - ناقداً أدبيًّا جيّداً، إلا أن أعماله فى العقود الأخيرة، يجب وصفها بأنها - بالأحرى - تهدف إلى فلسفة معنى، وسلوك إنسانى، وفعل. وعلى هذا فإن مركزه لا محل له فى مملكة الأدب على الإطلاق. ففى نظريته، تختفى الفروق بين الحياة والآدب، وبين اللغة والفعل.

ولكن، إذاكان امتداد النقد عند بيرك قد وصل إلى أقصى أطرافه وحدوده، فإن **كلينيث بروكس** (ولد سنة ١٩٠٦) يقف على الطرف الآخر المضاد. **فهو يبدأ** - بدوره - من ريتشاردز، ولكنه يصل إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف. **فهو يتناول مصطلحات ريتشاردز، ويجرّدها من افتراضاتها النفسية، ويحولها إلى أداة للتحليل**. وهذا ما يسمح لبروكس - وهو لا يزال يتحدث عن المواقف - أن يحلل القصائد بشكل ملموس، كبنايات من التوترات، ومن الناحية العملية، كبنايات من التناقضات والمفارقات. ويستخدم بروكس هذه المصطلحات بشكل واسع جدًّا. وتشير المفارقة إلى الاعتراف بالتعارضات، والغموض، وتصالح الأضداد، وهذا ما يجده بروكس - على حد قوله - فى كل الشعر الجيد المركب. يجب أن يكون الشعر مفارقة، أى قادراً على الصمود أمام التأمل المفارق. ولاشك أن هذا المنهج، يمكن تطبيقه - على أحسن وجه - على أعمال الشاعر دون، أو شكسبير، وإليوت أو ييتس، إلا أن بروكس، استطاع أن يثبت أن هذا النوع من التحليل، يمكن تطبيقه أيضاً على وردزويرث وتنيسون وجراى وبوب. أما النظرية التى تؤكد على المعنى النصى أو الحرفى للقصيدة - أى على كليتها، وعضوانيتها - **فهى** ما أسميه بالنمط الرابع فى نقد القرن العشرين: أى **الشكلية العضوية والرمزية**.

ولهذه **الشكلية العضوية** سوابق متعددة: فلقد بدأت فى ألمانيا. فى أخريات القرن الثامن عشر، ورحلت إلى انجلترا مع كولريدج. ومن خلال قنوات غير مباشرة، دخل الكثير من أفكارها نظريات الرمزية الفرنسية فى أواخر القرن التاسع عشر، ولكن بشكل مباشر واضح. ولقد وجدت هذه الشكلية الرمزية من **هيجل ودى سانتيز**صياغة مؤثرة فى جماليات **بنديتو كروتشه**. وعلى هذا، فإن كولريدج، وكروتشه، والرمزية الفرنسية، تعتبر السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التى تسمى بـ «**النقد الجديد**»، مع أن الشئ العجيب والغريب، أن هذا التقليد - الذى يعد مثاليا فى افتراضاته الفلسفية - ينضم هنا إلى السيكلوجية الوضعية، وإلى استخدام ريتشاردز لدلالات الألفاظ ومعانيها.

ولقد سيطر **بنديتو كروتشه** (١٨٦٦ - ١٩٥٢) سيطرة تامة على النقد الإيطالى والبحث الأدبى طوال الخمسين عاماً الماضية، إلا أن نظرياته - خارج ايطاليا - لم يكن لها إلا تأثير سلبى. بل إن المبشر الداعية له فى هذا القطر - **جويل اسبنجارن** - المؤرخ الحاذق لنقد عصر النهضة - يكاد يفهم مبادئ كروتشه الخاصة بصعوبة شديدة. فكتابه «**استيكا**» (١٩٠٢) يقدم نظرية فى الفن، باعتباره **حَدْساً**، وهو فى نفس الوقت **تعبير** والفن بالنسبة لكروتشه ليس حقيقة فزيائية، ولكنه مسألة عقلية صرف ليست هى المتعة ولا الأخلاق، ولا العلم، ولا الفلسفة. وليس فيها تفريق بين الشكل والمضمون. **والرأى العام القائل بأن كروتشه «شكلى» أو «المدافع عن الفن للفن»، رأى خاطئ. فالفن يلعب فعلاً دوراً فى المجتمع، بل ويمكن أن يتحكم فيه. وفى نقده، يولى كروتشه الشكل - بالمعنى العادى - بعض الاهتمام، ولكنه يُولى اهتمامه لما يسميه بـ «الوجدان المرشد»، أو «القائد»**. وفى توحيدية كروتشه الحاسمة، لا يوجد مكان للتصنيفات البلاغية، ولا للأسلوب، ولا للرمز، ولا للأجناس، بل ولا حتى للتمييز بين الفنون، لأنه يعتبر كل عمل فنى تعبيراً حدسيا فريداً فى ذاته. وهناك عند كروتشه توحّد بين المبدع، والعمل، والقارئ. ولا يستطيع النقد إلا أن يقدم شيئاً قليلاً، لا يزيد على أن يزيح العقبات من أمام هذا التوحدّ، وأن يبدى رأيا عما إذاكان العمل شعراً أو هو غير شعر. ورأى كروتشه متماسك بشكل ملحوظ تماسكاً جيداً، وغير معرض للاعتراضات التى تهمل أساسه فى ميتافزيقية مثالية.

وإذا ما اعترضنا على أن كروتشه يهمل وسيلة الفن أو تقنيته، فإنه يجيبنا على ذلك «بأن ما هو خارجى لم يعد عملاً فنيا». فالتاريخ الأدبى، وعلم النفس والسيرة، والاجتماع، والتفسير الفلسفى، والأسلوبيات، ونقد النوع، كل ذلك مستبعد من خطة كروتشه وعالمه. وهنا نصل - فى ممارسة كروتشه النقدية - إلى حدسية، من الصعب تمييزها عن الانطباعية **فهى** تعزل مقطوعات جذابة، أو مقطوعات مجموعة على نحو تحكمّى عن منطوقات من الحكم لا تُناقش. وبسبب تأثير كروتشه - بصفة أساسية - يمثل النقد الإيطالى اليوم موقفاً مختلفا تماماً عن النقد فى أى قطر آخر. ففيه معرفة واسعة مكتسبة، وذوق، وحكم، ولكن - من جهة أخرى - ليس هناك تحليل منظم للنصوص، ولا تاريخ ثقاف، ولا أسلوبيات، إلا بين مجموعة صغيرة من النقاد، تعتبر - بالقطع - ضد الكروتشية فى نظراتها (مثل جيوسيب دى روبرتيز، وجيانفرانكو كوتينى) وتميل - بدلاً من هذا كله - نحو الأسلوبيات:

أما فى ألمانيا، فهناك مفهوم عضوى رمزى للشعر، نشط كنتيجة للتأثير الفرنسى، داخل دائرة تلتفّ حول الشاعر **ستيفان جورج**. ولقد استطاع تلاميذ جورج أن يصوغوا أقوال أستاذهم وتلميحاته فى جسم من النقد، يؤكد - لأول مرة، وبعد فترة طويلة من النظرية الحقائقية الفيلولوجية Philological Factualism - على عقيدة نقدية لها معايير حاسمة، ولسوء الحظ، فإن النظرات الأصيلة لهذه المدرسة فى طبيعة الشعر، قد شوّهتها نغمة نظرية - لا تطبيقية - من الخطابية، والمزاعم الأرستقراطية، وغالباً ما تكون ذات صوت مرتفع مضحك، وآراء يغلب عليها الوقار المهيب. ويعدّ **فردريك جوندولف** (١٨٨٠ - ١٩٣١) أحسن تلاميذ ستيفان جورج. ولقد قام جوندولف بدراسة تأثير شكسبير على الأدب الألمانى، كما وضع كتاباً ضخماً عن جوته (١٩١٦)، حاول فيه أن يترجم «**شخص**»

جوته كوحدة من الحياة والعمل ، تبعاً لخطة تسمح بترتيب كتاباته فى ثلاثة فصائل أساسية : فصيلة غنائية ، وثانية رمزية ، وثالثة مجازية . ومع أن الكتاب أُلّف بطريقة لطيفة ، وأحسن تركيبه ، إلا أنه فشل فى الإقناع . فقد حول «شخص» جوته الإنسانى البارز ، بل حتى البرجوازى ، إلى خالق ، وإنسان أسمى ، من أجل الخلق ذاته . ولكن فى كتابات جوندولف ـ وخاصة تلك المتعلقة ب **هوجوفون هوفمنستال** الحساس اللطيف ، **ورودولف** العاطفى (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) ـ وجدت ألمانيا طريقها ، وذلك بالعودة إلى التراث ، وإعادة بسط النظرة القديمة للشعر كرمزية .

وفى فرنسا ، وجد النقد الشكلى إعادة عرضه الأعظم تأثيراً فى كتابات **بول فاليرى** (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) . وفاليرى ـ على النقيض من كروتشه يؤكد انفصال كل من المؤلف ، والعمل ، والقارئ . كما يؤكد أهمية الشكل ، منفصلاً عن العاطفة ، ويأخذ الشعر بعيداً تماماً عن التاريخ ، إلى عالم المطلق ، وهناك ـ بالنسبة لفاليرى ـ هوة عميقة بين عملية الخلق ، والعمل الفنى . ويبدو ـ فى بعض الأحيان ـ كما لو أن فاليرى ، لا يكاد يهتم بالعمل الفنى ، ولكن بعملية الخلق وحدها . وهو يبدو مقتنعاً بتحليل عملية الخلق بوجه عام . فالشعر ليس إلهاماً ، ولا حلما ، وإنما صناعة . يجب أن يكون لا شخصيا ، حتى يكون متقناً . ودائماً يبدو له الفن العاطفى أقل منزلة . ويجب أن تهدف القصيدة إلى أن تكون «خالصة نقية» ، وشعراً مطلقاً ، محرّراً من الأمزجة الواقعية ، والشخصية ، والعاطفية . شعر لا يمكن نثره ، ولا يمكن ترجمته . فهو عالم متماسك البنيان ، من الصوت والمعنى ، وعلى هذا ، فهو متوشج بإحكام إلى الدرجة التى لا نستطيع فيها أن نميّز بين الشكل والمضمون . إن الشعر يستغل مصادر اللغة وثرواتها إلى أقصى درجة ، نائياً بنفسه عن الكلام العادى بالصوت والأوزان ، وكل حيل التصور . إن لغة الشعر هى لغة داخل اللغة ، لغة مشكَّلة تماماً .

إن الشعر بالنسبة لـ«فاليرى» مسألة حسابية ، وتمرين ، بل هو لعبة ، وأغنية ، وترنيمة ، وسحر ، وفتنة . إنه مجازى ، وتعويذة : أى مصالحة بين الصوت والمعنى ، والتى تستطيع ـ بمواضعاتها الخاصة ، بل حتى بمواضعاتها التحكمية ـ أن تنجز العمل الفنى المثالى ، المتوحّد ، والمطلق ، والممتد خلف الزمن . إن الرواية ـ بتعقيدات حبكتها ، وتعقد علاقاتها بالموضوع ـ والتراجيديا ـ باجتذابها للعواطف المتقدة والشديدة الانفعال ـ تَبدُوَانِ ـ بالنسبة لـ «فاليرى» ـ جنسين أدنى منزلة ، بل هما ليسا بفنين صحيحين تماماً . إن فاليرى يدافع عن وضع يبدو متطرفاً فى تزمته ، وتعرضه للانتقاد ، بالنسبة للثغرات التى فيه ، وعدم تماسكه . ولكنه ظل مفيداً فى تأكيد الاهتمام الأساسى لبحوث الشعر الحديثة : اكتشاف التمثيل الخالص ، و «**الرؤية غير الوسيطة**» ، وما أخذ يبحث عنه أيضاً ، شاعران عظيمان من شعراء القرن ـ هما : **إليوت وريلكه** .

والعلاقة بـ«**إليوت**» واضحة . ففيه نجد النسخة الإنجليزية لنظريتى الشكلية ، والرمزية . فقد قام إليوت بتعريف التغيّر الكبير الذى طرأ على الذوق الشعرى فى عصرنا ، كما قام بتأكيد العودة إلى التراث الذى يصفه بـ «الكلاسية» . ونظرية إليوت المتعلقة بالشعر ، تبدأ بسيكلوجية الخلق الشعرى . فالشعر ، ليس هذا «الفيض العفوى للأحاسيس القوية» ، ولا هو التعبير عن الشخصية ، وإنما هو تنظيم غير شخصى (موضوعى) للأحاسيس ، يتطلب «حساسية متوحدة» ، وتعاونا من الذهن مع المشاعر ، لتحقيق «المعادل الموضوعى» الصحيح ، والبناء الرمزى للعمل الفنى . ونجد عند إليوت صراعاً ما بين كلاسية أيديولوجية ، وذوقه التلقائى الخاص ، والذى يمكن وصفه بالباروكية ، والرمزية . وانشغال إليوت المتزايد بالثبات على المبدأ ، قاده إلى مدخل خاطئ نحو معيار مزدوج فى النقد : جمالى ، ودينى . فهو يعود إلى تفكيك وحدة العمل الفنى ، والتى بقيت رؤية أساسية للجماليات التى يعتنقها الشكليون .

ولقد تجمعت نزعات **إليوت وريتشاردز** فى شكل أكثر تأثيراً ـ فى انجلترا على الأقل ـ فى اعمال فرانك **ريموند ليفز** (ولد سنة ١٨٩٥) وأعمال تلاميذه الذين التفوا حول مجلة Scrutiny (١٩٣٢ ـ ١٩٥٣) . إن ليفز إنسان يتمسك بقواعد راسخة ، وسلوك جدلى عنيف جاف . وفى سنواته الحالية ، قام ـ بشكل صارم ـ بتحديد خلافاته مع التطور ـ الذى طرأ أخيراً ـ على كل من إليوت وريتشاردز . إلا أن نقطة بدايته هى : ذوق إليوت ، وتقنية ريتشاردز فى التحليل . ويختلف عنهما ـ بصفة أساسية ـ فى أنه يهتم اهتماماً **أرنولديا قويّا** بالإنسانية الأخلاقية .

إن ليفز يمارس قراءة النص **قراءة دقيقة** ، كما يمارس تدريباً للحساسية . إلا أن ذلك لا يستخدم ـ إلا على نحو محدود جداً ـ فى النظرية الأدبية ، والتاريخ الأدبى . ولكن الحساسية مع ليفز تعنى أيضاً حاسة التراث ، واهتماما بالثقافة المحلية ، والمجتمع العضوى للريف الانجليزى القديم . لقد قام بنقد الحياة الأدبية الانجليزية المتسمة بالطابع التجارى ، وطالب بالحاجة الشديدة إلى مبدأ ونظام اجتماعيين ، وإلى «نضج» ، و «سلامة عقلية» ، و «نظام» . إلا أن هذه المصطلحات تتعلق بشئون الحياة الدنيا على نحو خالص ، كما تتضمن مثاليات **دى . إتش . لورانس** . وغالبا ما يكون اهتمام ليفز بالنص اهتماماً خادعاً : **فهو** سرعان ما يهجر السطح اللفظى ، فى سبيل التعريف بعواطف معينة يقوم المؤلف بتوصيلها . وبهذا ، يصبح ناقداً اجتماعيا وأخلاقيا ، يصرّ على استمرارية اللغة والأخلاق ، وعلى أخلاقية الشكل .

أما ما يسمى بالنقاد «**الجنوبيين**» ، فهم يلتقون مع ليفز فى مكان عام يقع بين إليوت وريتشاردز ، كما يقاسمونه اهتمامه بشرور التمدن ، والمتاجرة ، وبالحاجة إلى مجتمع صحى ، يستطيع ـ وحده ـ أن ينتج الأدب الحيوى . إن النقاد «الجنوبيين» ـ وعلى رأسهم : **جون كرو رانسوم ، وألان تيت ، وكلينث بروكس ، وآر . بى . وارن** ـ يختلفون عن إليوت فى نبذهم لعاطفيته . فهم يعترفون بأن الشعر ليس مجرد لغة انفعالية ، وإنما نوع خاص من المعرفة التى تمثل شيئاً . إن **جون كرو رانسوم** (ولد سنة ١٨٨٨) ، يجادل ـ فى كتابه «**جسم العالم**» (١٩٣٨) حول مسألة الشعر ، وهو يقوم بتوصيل حاسة متعلقة بخصوصية العالم فالشعر الحقيقى عنده . هو الشعر الميتافزيقى ، والإدراك الجديد لـ «**شيئية**» العالم ، والتى يقوم بتوصيلها ـ اساساً ـ مجاز ممتد ، ورمزية نفاذة . إن رانسوم يؤكد على «**نسيج**» الشعر ، وعلى ما يبدو أنه

تفصيل غير مرتبط بالموضوع ، وبهذا ، **فهو يسير بقوة نحو خطر انشقاق** جديد داخل العمل الفنى ، أى بين «**البناء**» و «**النسيج**» . **أما ألان تيت** (ولد سنة ١٨٩٩) فإنه ـ مثل رانسوم ـ مشغول بالدفاع عن الشعر ضد العلم . فالعلم يمنحنا التجريد ، أما الشعر فيمنحنا العينية وإذا كان العلم معرفة جزئية ، فإن الشعر معرفة كاملة . إن التجريد يعتدى على الفن . والفن الجيّد ينبثق من اتحاد الذهن مع الشعور ، أو ـ بالأحرى ـ من «**التوتر**» بين التجريد ، والعينية .

وهناك نقاد آخرون لا يمكن مناقشتهم هنا فى شئ من التطويل ، وهم يشتركون ـ بوجه عام ـ فى هذه النظرة العضوية الرمزية ، مثل : آر . بى . **بلاكمير** (ولد سنة ١٩٠٤) ، والذى يعتبر ـ على أية حال ـ قارئاً حاذقاً للشعر ، إلا أنه يبدو ـ فى السنوات الحالية ـ يزداد تورطاً فى شرك خاص من المصطلحات ، والمشاعر المراوغة . ومثل : **دبليو . كيه . ويسمات** (ولد سنة ١٩٠٧) الذى يحاول دعم تعاليم مدرسة النقد الجديد ، ومثل : **يفور ونترز** (ولد سنة ١٩٠٠) ، الذى يعتبر أكثر النقاد الأمريكيين معقولية وأخلاقية ، ولكنه لايزال يقاسمهم ذوقهم العام ، ومناهجهم فى التحليل .

ولا شك أن مدرسة «**النقد الجديد**» ـ التى تبدو لى نظراتها الأساسية صحيحة ومشروعة لنظرية شعرية ـ قد وصلت إلى نقطة الاستهلاك . فالحركة ـ فى بعض مناحيها ـ لم تعد قادرة على الذهاب إلى ما وراء مجالها المحدد الذى بدأت به رحلتها : فمجال اختيارها من الكتّاب الأوربيين ضيق بشكل شاذ . أما النظرة التاريخية فلا تزال قصيرة جداً . فالتاريخ الأدبى مُهْمَل ، والعلاقات مع اللغويات الحديثة متروكة ، بلا كشف أو ريادة ، على أساس أن دراسة الأسلوب ، واللغة ، والوزن ، تبقى فى الغالب ـ كنوع من الهواية . وتبدو الجماليات الأساسية ـ غالبا ـ دون أساس فلسفى مؤكد . ومع هذا ، لاتزال الحركة ـ على نحو لا يسهل تقديره ـ ترفع من مستوى الوعى والامتاع العقلى فى النقد الأمريكى . فقد استطاعت أن تطور مناهج بارعة لتحليل الصور والرموز ، وأن تبشر بذوق جديد يتعارض معَ التراث الرومنسى . كما استطاعت أن تمدّ الشعر بدفاع هام فى عالم يسيطر عليه العلم . إلا أنها ليست بقادرة على تجنب خطر التحجر ، والمحاكاة الآلية . ويبدو أن الفرصة لاتزال متاحة أمامها للتغيير .

ولاتزال هناك حركة جدلية داخل حدود الشكلية ، هى مدرسة «**شيكاغو الأرسطية**» ، التى تحدّت ـ حديثاً ـ اهتمام «**النقد الجديد**» باللغة الشعرية والرمزية . وهذه المدرسة تؤكد الحبكة ، والتركيب ، والنوع الأدبى . واستطاع أصحابها أن يحرزوا أهدافاً عديدة جيدة ضدّ الذين يتصيدون التناقضات ، والرموز ، والغموض ، والأساطير . إلا أنّ **آر . إس . كرين** ، **والدر اولسون** لم يكونا قادرين على تقديم حلول إيجابية إلى ما وراء التصنيف المجدب لأنماط البطل ، وبناء الحبكات ، والأنواع الأدبية . فالغلاف الواقى الخارجى للبحث ، يخفى تحته عدم حساسية ، أو تبلداً إزاء القيم الجمالية . وهكذا ، تظهر ممارسة أكاديمية مسرفة ، قُدّر عليها أن تذوى على عريشتها كالكرمة .

أما الاتجاه الخامس فى قائمتنا النقدية ـ والأكثر نشاطاً وحيوية ـ **فهو النقد الأسطورى** . ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية ، ومن تصور **يونج** للاشعور كمستودع جمعى «**للنماذج النمطية الأصلية**» ، ومن تصورات الجنس البشرى البدائية . لقد كان **يونج** نفسه حذراً من تطبيق فلسفته على الأدب ، إلا أن مجموعات كاملة من النقاد فى انجلترا وأمريكا ، ألقوا بهذا الحذر إلى الريح ، وحاولوا اكتشاف أساطير الجنس البشرى الأصلية التى تكمن خلف الأدب كله : الأب المقدس ، النزول إلى الجحيم ، تضحية الإله بالموت ... الخ . وفى انجلترا ، قامت **مود بودكين** فى كتابها «**نماذج نمطية الأصل فى الشعر**» (١٩٣٤) ، بدراسة ـ على سبيل المثال ـ «**البحّار العتيق**» و «**الأرض الخراب**» ، كقصائد تدل على إعادة بعث النموذج . وفى الولايات المتحدة الأمريكية ، يمكن وصف النقد الأسطورى بأنه أعظم محاولة ناجحة فى أن تحلّ محل «**النقد الجديد**» . وفى صراحة جافة . فإن تلك المحاولة تسمح بمناقشة مادة الموضوع ، والفولكلور ، والثيمات ، والمضمون ، مما كان يتجاهله «**النقاد الجدد**» . إلا أن أخطار المنهج واضحة : وهى أن الحدود القائمة بين الفن والأسطورة ـ بل حتى تلك التى بين الفن والدين ـ ملغاة تماماً .

فالتأمل المبهم اللاعقلانى يختزل الشعر كله إلى مجرد موصِّل لعدد قليل من الأساطير : الميلاد الجديد ، والتطهير . وعقب حل شفرة كل عمل فنى فى ضوء هذه المصطلحات ، يُترك المرء وهو يشعر باللاجدوى ، وبالرتابة والوتيرية . والكثير من كتابات **ولسون نايت ـ** تلك التى تستخلص الحكمة الخفية من شكسبير . وملتون ، وبوب ، ووردزويرث ، بل حتى من بايرون ـ معرّضة لمثل تلك الاعتراضات . ويحاول كبار ممارسى هذا الاتجاه ، أن يمزجوا نظرات النقد الأسطورى ، بفهم طبيعة الفن . وهكذا ، فإن **فرانسيس فيرجسون** فى كتابه «**فكرة مسرح**» (١٩٤٩) يحتفظ برأيه الأرسطى الخاص به ، وكذلك يحتفظ **فيليب هويلرايت ـ** فى كتابه «**النافورة المحترقة**» (١٩٥٤) ـ بنظرية فى دلالات الألفاظ فى الشعر . كما أن **نورثروب فراى** ، بدأ بتفسير ممتاز لميثولوجيا بليك الخاصة ، فى كتابه «**التماثل المزعج**» (١٩٤٧) . وفى كتابه المسمى ب «**تشريح النقد**» (١٩٥٧) ، يمزج نورثروب النقد الأسطورى بتوتيفات من «النقد الجديد» . ويهدف هذا الكتاب ، إلى تحقيق نظرية شمولية عامة للأدب ، ذلك الأدب الذى يزعم أعظم المزاعم وأجلّها قدرا . أما الرأى المتعلق بوظيفة النقد ، والأكثر من ذلك تواضعاً ، **فهو** ـ على ما يبدو لى ـ الأعقل .

أما الاتجاه السادس والأخير فى نقد القرن العشرين ـ والذى يعتبر بدوره حديثاً وحيويا ـ **فهو الاتجاه الوجودى** . ولقد سيطرت الوجودية على الساحة العقلية فى فرنسا وألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، أما الآن **فهى تتقلص ببطء** . وإذا ما فسّرناها على أساس أنها فلسفة اليأس ، و «الخوف والارتعاش» ، وتعرّض الإنسان لعالم عدائى ، فإن أسباب انتشارها ليست بمنأى عن النقاش ، إلا أن آراء **مارتن هيدجر** (ولد سنة ١٨٨٩) فى عمله الأساسى ، «**الوجود والزمن**» ، **ـ والذى يرجع إلى سنة ١٩٢٤ ـ مع الأفكار الوجودية** ، **فكانت مألوفة فى ألمانيا** ، **منذ**

بواكير العشرينات ، عندما كان كيركجارد مشهوراً . ورأى هيدجر فى الوجودية ، هو نوع من الإنسانية الجديدة ، لكنه يختلف اختلافاً عميقاً عن المدرسة الفرنسية الموغلة بعيداً فى التشاؤم . بمفهومها السائد عن «العبث» . ويُعزى تأثير هيدجر على النقد الأدبى ، إلى معجمه اللغوى ، وانشغاله بمفهوم الزمن ، أكثر مما يُعزى إلى تفسيره الشخصى الشاذ لقصائد هولدرلين ، وريلكه . ولقد كانت الوجودية فى ألمانيا تعنى ـ فى النقد الأدبى ـ الالتفات إلى النص ، وإلى موضوع الأدب : أى اطراح علم النفس ، والسيرة الذاتية ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ العقلى الذى كان يهتم به البحث الأدبى الألمانى بشكل يكاد يكون شاملاً . فمثلاً ، ماكس كومريل (١٩٠٢ ـ ١٩٤٤) ـ فى قراءاته العديدة المتأنية للقصائد ـ درس الشعر كمعرفة شخصية ، كما أن إميل ستايجر (ولد سنة ١٩٠٨) ، فسّر الزمن كشكل من الخيال الشعرى ، وابتكر خطة للبحوث الشعرية ، تصطف فيها الأنواع ـ أو بالأحرى الوسائل الشعرية الغنائية ، والملحمية والتراجيدية ـ مع الأبعاد الثلاثة لمفهوم الزمن . فالشعر الغنائى متعلق بالحاضر ، والملحمى بالماضى ، والدرامى ـ وهذا شئ غريب جداً ـ بالمستقبل .

ويعتبر جان بول سارتر فى فرنسا ، المفسِّر الرئيسى للوجودية ، مع أن معظمنا يتذكره كمدافع عن الفن الملتزم بمسئوليته الاجتماعية . إلا أن كتاب سارتر «ما الأدب ؟» (١٩٤٨) ، ذريعة عاطفية لمفهوم ميتافزيقى للفن . وفيه اعتراف بحق الشعر الخالص فى الوجود . فالغاية النهائية للفن ، لا تختلف كثيرا عن تعليمية شيللر الجمالية : «إعادة الحياة إلى العالم عن طريق جعلنا نراه لا كما هو عليه ، ولكن كما لو أن مصدره فى الحرية الإنسانية» . ولا يزال الخيال محل شك عند سارتر ، فهو يخلق عالماً ظلاليا من التشويه ، واللاواقع ، والإبهام .. عالماً ، يتناثر بدداً عند أول اتصال له بعبثية الوجود الفعلى ورُعبه .

إن النقد الوجودى الأصيل ، قد تطوّر ـ بالأحرى ـ بمعزل عن سارتر ، مع أنه يمتزج ـ فى الغالب ـ بركائز مشتقة من الرمزية ، والسيريالية ، والتومية Thomism . وكتاب مارسيل ريموند «عن سيرالية بودلير» (١٩٣٥) يعتبر المنبع الرئيسى لمفهوم النقد الذى يهدف إلى تحليل العمل الفنى بدرجة أقل مما يهدف إلى اكتشاف «وعى» خاص ، واكتشاف أحاسيس الشعراء الوجودية . وفى هذا الكتاب ، تتبّع ريموند أسطورة الشعر الحديث إلى مصدرها فى بودلير . ولقد عاد ألبرت بجون (١٩٠١ ـ ١٩٥٧) فى كتابه «الروح الرومنسية والحلم» ، إلى عالم الأحلام عند الرومنسيين الألمان ، كما عاد فى كتاباته الأخيرة إلى رؤى بلزاك ، وإلى نيرڤال ، ولوتريامون ، وهنا نجد أن تقبّله للتصوفية الكاثوليكية يزداد . وفى كتاب «دراسات عن الزمن الإنسانى» (١٩٥٠) نجد صاحبه جورج بوليه يحلل مفاهيم الزمن والمشاعر عند الكتاب الفرنسيين ، ابتداء من مونتانى إلى بروست ، بأصالة باهرة . وعلى بُعد ما ، يقف موريس بلانشو ـ الذى يهتم اهتماماً عمليا بمواطن الضعف فى اللغة ـ وهو قادر على إثارة قضايا مثل قضية «ما إذا كان الأدب ممكنا» ، كما يتأمل فى العزلة الضرورية ، و«فراغ الموت» ، مستخدماً فى نصوصه مالارميه ، وكافكا ، وريلكه ، وهولديرلين .

ولقد بدأت أفكار من النقد الوجودى تتسلل إلى الكتابات النقدية الأمريكية . فقراءات جيوفرى هارتمان الماهرة فى وردزويرث ، وهوبكنز وفاليرى ، وريلكه ، تتجمع فى مفهوم للشعر ، باعتباره فهم للوجود فى لحظته الفورية . كما أن جيه . هيليس ميللر ، قام بتطبيق منهج بوليه على دراسة الزمن والفراغ فى روايات ديكنز (١٩٥٩) .

ولكن ، مع أنى أتعاطف مع كثير من آراء النقد الأسطورى ، والنقد الوجودى ، عن الروح الإنسانية وحالها ، ويثير إعجابى بعض النقاد الجدد فى هاتين المدرستين إلا أننى لا أعتقد أنه لا النقد الأسطورى ، ولا النقد الوجودى ، بقادر على تقديم حل لمشكلات النظرية الأدبية . فمع النقد الأسطورى ، والنقد الوجودى ، نعود مرة أخرى إلى مسألة مطابقة الفن مع الفلسفة ، أو الفن مع الحقيقة . فالعمل الفنى ـ ككائن جمالى ـ يتفكك ، أو يُغفى عنه ، فى سبيل دراسة مواقف الشعراء ، ومشاعرهم ، ومفاهيمهم ، وفلسفاتهم . فالشاعر وعملية الخلق يصبحان ـ بدلاً من العمل الفنى ـ مركز الاهتمام . ولا يزال يبدو لى أن الجماليات الشكلية ، والعضوية والرمزية ، كما هى معمّقة فى التراث الجمالى الألمانى العظيم ، ابتداء من كانت إلى هيجل ـ والتى أعيد توضيحها وتبريرها فى الرمزية الفرنسية ، وعند دى سانتيز وكروتشه ـ لها سيطرة أقوى على طبيعة الشعر والفن . وفى أيامنا تلك ، نجدها فى حاجة إلى معاونة أكبر من اللغويين والأسلوبيين ، وإلى تحليل واضح لطبقات العمل الشعرى ، كى تصبح نظرية أدبية متماسكة ، جديرة بإحداث تطوير أبعد وتنقية أكثر ، ولكنها تحتاج ـ بصعوبة ـ إلى إعادة تصحيح جذرى .

هذا المسح السريع لاتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين ، يُشبه ـ بالضرورة ، وإلى حد ما ـ رحلة من رحلات شركة كوك السياحية ، أو من الممكن تشبيهه برحلة فى طائرة ، لا يظهر أثناءها إلا المعالم الرئيسية فى الأرض ، أما اختيار الأسماء ، فهو ـ غالباً ـ عشوائى . ولا أستطيع أن أدافع عن ذلك ، إلا بأن مواطن الضعف فى هذا المسح ، ترجع إلى إيجازه الشديد ، وإلى جدّة بحثى . ولست على علم بأية محاولة ـ مهما كانت مختصرة ـ قد قامت بمسح الغرض الحالى على المستوى العالمى . إلا أننا اليوم نجدها ـ فى حاجة أكثر مما قبل ـ إلى إلقاء نظرة عالمية على النقد .

● هوامش

(١) نشرت هذه المقالة لأول مرة فى : Yale Review, 51, (1961), 102-18 ولهذا ، فهى مسح للنقد فى العقود الستة الأولى من هذا القرن .

المصدر :

Wellek, René: Trends of Twenties - Century Criticism», Concepts of Giticism - ed. with introduction Stephen G. Nichols. Jr. New Haven & London: Yale University Press, 1963. pp. 344-364.

(المترجم)

ندوة العدد

مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر

إعداد :
أحمد بدوي

أتصور أن يكون النقد إنشاء فكريا أو إبداعا فكريا .

شكري عياد

هناك مشكلة أساسية فى ثقافتنا تكاد تصل إلى حد المرض ، وأحد أعراضه الأساسية هو افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم

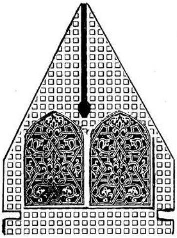
بدر الديب

إذا كان النقد يكوّن الواقع الأدبى فهو بالضرورة يتأثر بالمشكلات المطروحة فى الواقع الإجتماعى .

عبد المحسن بدر

إن كثيرا من المسلمات التى صيغت فى بدايات القرن لم يطرأ عليها تغيير جذرى حتى الآن .

صبرى حافظ



مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر

اشترك فى الندوة :

شكرى عياد
عبد المحسن طه بدر
بدر الديب
صبرى حافظ
عز الدين اسماعيل
جابر عصفور

عز الدين اسماعيل :

استئنافا للندوة السابقة التى نشرت فى الجزء الأول من عدد المجلة الخاص بمناهج النقد الأدبى ، نحاول فى هذه الندوة أن نحدد مجال المناقشة فيما يتصل بعدد من القضايا التى لم يتطرق إليها النقاش فى الندوة السابقة . وربما كانت القضية الأولى التى تفتح الباب للمناقشة تتعلق بمشكلات الممارسة النقدية الراهنة ، وما يستطيع النقد أن يقوم به فى الوقت الراهن ، والدور الذى حققه حتى الآن ، والدور الذى يمكن أن يحققه فى المستقبل ، سواء أكانت هذه الممارسة منظورا إليها على مستوى حقل النقد بصفة عامة ، أو من خلال مذاهب أو اتجاهات نقدية معينة ، أو كانت هذه الممارسات ذات طابع فردى شخصى ، يمارسه كل ناقد بطريقته الخاصة ، ويبذل عطاءه فى هذا الإطار . ولتحديد بداية المناقشة ننطلق من الدور الذى ينبغى أن يكون للنقد الأدبى فى وقتنا الراهن ، ونطلب من الدكتور شكرى عياد أن يستهل الحديث ..

شكرى عياد :

الواقع أن التفكير فى الدور الذى ينبغى أن يكون للنقد الأدبى فى وقتنا الراهن يثير على الفور قضية ارتباط النقد بالإبداع ، وإن كان يمكن أيضا أن يطرح قضايا أخرى .. مثلا دور النقد فى الحفاظ على التراث ـ وإن كانت كلمة تراث بدورها كلمة كبيرة تختلف حولها الآراء . وأنا أنظر للمسألة الأولى ، مسألة ارتباط النقد بالإبداع أو دوره فى عملية الإبداع ، على أنها المسألة الجوهرية . إنها فى رأيى أكثر أهمية من أن نرى النقد حارسا على التراث ، وخاصة إذا نظرنا إلى النقد من جانبه الأكاديمى .. ودور النقد فى عملية الإبداع هو الأهم ، لأن مشكلة الإبداع هى مشكلتنا الحضارية الكبرى . كيف نبدع حياة وليس أدبا فحسب .. حياة لها نمطها القادر على أن يتعامل مع عالم اليوم ، وأن نجد فيه أنفسنا .. إذا وضعنا مشكلة النقد هذا الوضع سيبدو لنا على الفور أنها متصلة أولا بالأدب الإبداعى ، ولكنها متصلة أيضا بموقف حضارى يشمل كل شىء تقريبا .. وسيبدو أيضا بالنسبة للمسألة الفرعية التى أشرت إليها ، والتى يمكن العودة إليها بتفصيل أكبر ، وهى صلة النقد بالأكاديمية وصلة النقد بالتراث . وإذا كانت مهمة النقد وثيقة الصلة بالإبداع ، فمعنى ذلك أن النقد لا يشاير فقط الأعمال التى تصدر ، وإنما يصح أن يكون وجها من وجوه فلسفة فنية مرتبطة برؤيا متكاملة للحياة ويمكننا أن نطلق عليه النقد الإبداعى فى هذه الحالة .

وينبغى هنا ألا نخلط بين كلمة الإبداعية وبين النقد الذاتى أو الانطباعى . والواقع أننى أتصور أن يكون النقد إنشاء فكريا أو إبداعا فكريا يحاول أن يتوسم فى الأعمال الأدبية الفعلية التى تتحقق فيما يمكن أن يعتبر بذورا لإبداع كبير ، ولشخصية أدبية وحضارية لهذه الأمة ، ويحاول أيضا أن يلقى بشىء من المغامرة ، واحتمالات الطرق التى يمكن أن يتجه إليها هذا الإبداع . هذا باختصار ما أتصوره فى هذه القضية .

عز الدين اسماعيل :

نفهم من هذا أن وظيفة الناقد فى هذه المرحلة لا تتوقف على النظر فى الأعمال الإبداعية المطروحة على القارىء والمثقف ليقول فيها كلمته فقط ، ولكنه مطالب بأن يتجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة يرى فيها إلى أى مدى يمكن أن يسلك هذا النتاج الإبداعى فى إطار حضارى متكامل ، وإلى أى مدى يعبر عن موقف حضارى أو رؤية متكاملة للحياة والوجود ، فإذا لم يكن العمل يعبر عن هذه الرؤية ، تصبح وظيفة النقد فى هذه الحالة توجيه الإبداع بطريقة غير مباشرة إلى كيفية كونه معبرا عن مثل هذه الرؤية الشاملة ، بمعنى فتح الطرق أمام هذه الرؤية كى تصل إلى نوع من التجانس والتآلف فى إطار حضارى متكامل . ما رأى الدكتور شكرى ؟

شكرى عياد :

أريد فى الحقيقة أن أتخلى عن الكلمة بسرعة لزملائى ، ولكن ربما كانت هذه النقطة تتطلب إضافة صغيرة من جهتى . أن يصبح الناقد موجها أو معلما يقول للمبدعين اتجهوا هذا الاتجاه وعليكم أن تكتبوا فيه .. هذا شىء لم يخطر فى بالى على الإطلاق ، لأنى لا أتصور أن هذا من وظيفة النقد ، إنما الذى فى ذهنى هو أن النقد نشاط فكرى له استقلاليته ، ولأن له هذه الصفة فهو غير متوقف على الأعمال الإبداعية التى تتحقق فعلا .. وعندما يتناول النقد أعمالا إبداعية متحققة فعلا فإنه يتناولها باعتبارها تكأة ، أو مبررا لإعطاء وجهة نظره المستقلة ، التى ليست توجيها ولا حكما ، وإنما محاولة تشييد نظرة فنية تكون جزءا من نظرته إلى الحياة ، وتتسم بالاستقلالية عن الأعمال الإبداعية المتحققة بالفعل ودون أن يوجهها .

عز الدين اسماعيل :

فكرة التوجيه والتعليم غير واردة على أى الأحوال ، وإنما كان الهدف من السؤال هو الوظيفة الفعلية لدور الناقد بالنسبة للمبدع ؛ بمعنى كيف تتحقق الوظيفة بالنسبة للمبدع وعلى أى نحو؟

شكرى عياد :

أرى أن الناقد سيساعد المبدع على تصور أفضل لمشكلاته الإبداعية . وعندما أقول إن الناقد يساعد المبدع أقف هنا قليلا لأن الناقد ينبغى أن يكون مبدعا ، أو ذلك أفضل فى تصورى ، وخاصة فى فترات الانتقال والتغير ؛ ففى مثل هذه الفترات نجد أجود النقد هو ما يقوم به مبدعون . وفى نفس الوقت لابد أيضا من إضافة أن الخطر الأساسى هنا ليس فى أن يكون شخص المبدع هو شخص الناقد ، ولكن عندما يقوم إنسان واحد بالدورين معا فإنه يجب عليه فى هذه الحالة أن يتبين جيدا أنه فى حالة الإبداع يقوم بوظيفة مختلفة عن تلك التى يقوم بها هو نفسه باعتباره ناقدا ومنظرا . أنا لا يقلقنى التقاء الوظيفتين فى شخص واحد ، وإن كنت أحس أن إحداهما يمكن أن ترفد الأخرى ، ولكن لهذا الاجتماع أيضا مخاطره ، وهو أنك ربما وجدت ناقدا يمكن أن يكون عظيما فى نقده ، ومبدعا يمكن ان يكون عظيما فى إبداعه ، ولكنك تجده فى نقده مبدعا وفى إبداعه ناقدا ، فيفسد عملية الإبداع والنقد معا . اجتماع الوظيفتين فى شخص واحد ليس مهما ، وإنما المهم هو استقلال كل من العملين بحيث يكون لكل منهما دور فى بناء حضارى عام .

ليس هناك إذن عملية توجيه . فالناقد إذا قام بوظيفة المبدع فإنه لا يخضع لتوجيهات نفسه باعتباره ناقدا ، فكيف يلزم غيره ؟ وإذا كان نشاط الفرد الواحد ـ وهو يبدع ـ مستقلا وبعيدا ـ على الأقل فى الظواهر والممارسة الفعلية ـ عن نشاطه وهو ناقد ، فكيف نتصور أن يكون الناقد موجها ومسيطرا على مبدع غيره .

عز الدين اسماعيل :

الأساس هنا أنهما قناتان متوازيتان فى مجرى واحد كما تقول . ولكن المسألة أن الناقد يعمل فى حقل الأدب ، بمعنى أنه يعمل فى حقل الآخرين المبدعين .

شكرى عياد :

اسمح لى .. عمله المباشر نعم .. ولكن عمله فى الحقيقة هو فى حقل الحياة كلها ، بمعنى أنه يجب ألا يكون بعيدا عن السياسة أو الفلسفة ، وألا يكون بعيدا على وجه الخصوص عن دراسة التاريخ المعاصر .

عز الدين اسماعيل :

ولكن هذا شأن المبدع أيضا ، فكلاهما مطالب بهذه المطالب ، ولكن مشكلة الناقد أنه مرتبط بالضرورة بحكم مادة موضوعه بالإبداع الأدبى .. **أريد أن أقول إنه لا يمكن تصور نشأة نشاط نقدى فى إطار حضارى لا يعرف بقدر كاف نوع الإبداع الأدبى الذى هو موضوع النقد .**

شكرى عياد :

أنا أتصور أن النقد يمكن أن يكون متقدما جدا عن الإبداع ، ويمكن أن يكون الإبداع متقدما جدا عن النقد نتيجة للاستقلالية التى أشرنا إليها ، وإمكانية أن يفيد كل منهما من الآخر .

صبرى حافظ :

فى تصورى أن الدكتور شكرى يركز أساسا على مسألة الحوار ، فالنقد ليس متابعة للعمل الفنى أو تعليقا عليه ، وإنما هو حوار خلاق بين الناقد باعتبار أن لديه رؤية فكرية وفلسفية وحضارية شاملة وبين العمل الأدبى ، ثم يأتى الحوار بعد ذلك مع الكاتب فى الدرجة الثانية . وأتصور أن هذه وظيفة واحدة من وظائف النقد ، أعنى إقامة الحوار الخلاق مع الأعمال الإبداعية ، ومتابعتها وتقييمها إلى آخر هذه السلسلة ؛ فهناك وظيفة أخرى أساسية ومفتقدة إلى حد ما فى النقد العربى ، وأود أن أطرح مناقشتها فى هذه الندوة ، وهى إعادة تقييم المسلمات الأدبية السائدة فى فترة معينة ، بحيث تتوافر لكل فترة من تاريخنا الأدبى عملية بناء لا ترتكز على ما هو قائم فقط ولكنها تتضمن أيضا إعادة تقييم وتغيير لسلم القيم الأدبية السائدة فى لحظة تاريخية معينة ، وبهذا لا يبقى النقد فى حالة جمود . وأتصور أن كثيرا من المسلمات التى صيغت فى بدايات القرن لم يطرأ عليها تغير جذرى حتى الآن .. هناك وظيفة أخرى وهى إرساء القيمة الأدبية ، بمعنى أن النقد يخلق المعايير الأدبية التى تساعد القارئ على التذوق والحكم وفرز الأعمال الجيدة من الرديئة ، ومن ثم تسهم فى تقدم أو تطور الحركة الفكرية والحضارية والأدبية للأمة ككل .. ومن روافد عملية إرساء القيم أن يخلق النقد تيارا من الأفكار والرؤى الجديدة ، بإقامة حوار مع الثقافات الأخرى .. حوار لا يقتصر على التراث الثقافى كما قال الدكتور شكرى ، ولكنه يمتد إلى الثقافات الإنسانية ، والاتجاهات النقدية المختلفة ،

والتجارب الإبداعية على اختلاف ألوانها . وهذا التيار الجديد يساعد بدوره على التجريب والمغامرة وفتح آفاق جديدة قد يتطرق إليها الإبداع ، وربما يتقدم على النقد أو يتأخر . هذه قضية أود أيضا أن نناقشها فى هذه الندوة . وهناك أيضا نقطة أخرى فى هذا المجال وهى وظيفة النقد فى عملية تأصيل الفكر النقدى فى مرحلة معينة . أعتقد أن مناقشة هذه الوظائف أمر جدير بالاعتبار . ماذا تحقق منها ؟ وماذا لم يتحقق ؟ وما المشكلات التى تواجه كل وظيفة من هذه الوظائف ؟

عبد المحسن بدر :

الحقيقة أنى لا أريد أن أبسط الأمور ، ولكنى سأحاول أن ألجأ إلى بعض التبسيط ، وإذا بدا هذا التبسيط مدرسيا فأرجو ألا تلومونى ، فهذا فى الحقيقة هو تحديد إطار المشكلة بشكل أوضح .. لقد تناول الدكتور شكرى عياد عددا من المشاكل على درجة كبيرة من الخطورة والأهمية ، ولكنها تتعلق بدور الناقد بصورة عامة ، وأنا أريد أن أمسك طرف الخيط فأجذبه لنصل إلى حدود مشكلة المنهج فى النقد العربى المعاصر .. وأنا أتصور أن لدينا اتفاقا على مجموعة من المسلمات .. إن الأدب والفكر نشاط إنسانى يقع فى زمان معين وفى مكان معين ، وهذا النشاط يقوم به شخص لتحقيق غاية معينة فى هذا المجتمع ، وهذا يؤدى إلى أن الفكر الإنسانى لا يتحرك أصلا فى فراغ فى أى مجال من المجالات المعرفية على وجه العموم ، وإنما يتحرك فى مواجهة مشكلات ، ومن أجل حلها ، أو بتعبير آخر ، إن واقعا أدبيا معينا فى مجتمع معين يواجه مشكلات نتيجة لحركة المجتمع المستمرة . فإذا كان النقد يكون الواقع الأدبى ، فهو بالضرورة يتأثر بالمشاكل المطروحة فى هذا الواقع الاجتماعى المعين . وكل إطار يتبع طبيعته النوعية فى محاولة حل هذه المشاكل ؛ والأدب نشاط نوعى خاص ومعقد ، وله مشاكله . ودور النقد أن يتعامل مع النصوص الأدبية . فإذا صحت بعض هذه المسلمات أو أغلبها ، فإن مجموعة من المواقف تترتب عليها ، سواء فى النظرة إلى مشكلة المنهج فى النقد الأدبى المعاصر ، أو إلى دور النقد . فإذا سلمنا بأن هناك واقعا خاصا يتحرك فى حركة جدلية معينة فى هذا المجتمع ؛ وأن النص الأدبى نوع من الجدل مع الواقع ؛ وأن النقد نوع من الجدل مع النص الأدبى ، نتيجة لهذا كله ينبغى أن ينبع منهج النقد أساسا من حل مشكلات الظاهرة الأدبية فى واقع اجتماعى معين . وهناك ظواهر معينة نستطيع أن نرصدها بالنسبة لحركة النقد العربى عموما ، وهذه الظواهر ليست خاصة بالنقد وحده ، ولكنها مشكلة حضارة كما تفضل الأستاذ الدكتور شكرى عياد بالإشارة . وأنا أفترض أن أى منهج نقدى ظهر فى أوروبا إنما ظهر أصلا لحل مشاكل واقع اجتماعى معين ؛ بمعنى أن هناك واقعا أدبيا معينا ، لابد للناقد أن يتعامل معه . وهذا المنهج النقدى نفسه يختلف بالطبع عن منهج العلوم الطبيعية ... فالظواهر الطبيعية ثابتة ومحددة ، ويمكن إعادة التجربة عليها ، أما الظواهر النقدية والأدبية ـ وهى نتاج العلوم الإنسانية ـ فهى حركة وتطوروجدلية مستمرة . والناقد الأوروبى يستمد منهجه وأدوات هذا المنهج من خلال رؤية للحياة شكلتها مرحلة حضارية يعيشها مجتمعه ، ومن ثم يحل مشكلة النص الأدبى فى ضوء هذه الرؤية .. والسؤال الأول هنا ، هل المنهج الذى يتبناه الناقد الغربى منفصل عن مشكلات واقعه الأدبى ، أم يعد جزءا من مشكلات الواقع الأدبى والحضارى المتضمنة والموجودة ؟ .. وإذا كان هذا المنهج جزءا من واقع أدبى معين فكيف يمكن فرضه على واقع أدبى آخر ـ كالأدب العربى ـ له مشكلاته ؟ . وإذن فالمنهج المشروط بواقع أدبى معين ، وبرؤية معينة للعالم ، وبمشاكل اجتماعية معينة . يصبح فرضه على الواقع الأدبى العربى ظلما . وربما يقال إن المنهج شىء والإجراء شىء آخر ، وأنه يمكن أن نستفيد من الإجراء الذى يقدمه المنهج ، ومن خلال ذلك نكتشف منهجنا الخاص . ولكن هذا يتطلب الإجابة عن سؤال آخر : هل الإجراء جزء من المنهج ، أم منفصل عنه ؟ . وما ألاحظه أن هناك ضربا من اللهاث خلف الحضارة الغربية ، يظهر بوضوح شديد فى الفترة التى نحياها الآن ، وبالنسبة لتحولنا إلى شبه مجتمع استهلاكى لا يستهلك ما ينتجه ، وإنما يستهلك ما ينتج فى الغرب وفى نفس الوقت إذا كان الغرب ينتج تكنولوجيا متقدمة فإن ما يترتب على هذا بالضرورة أن ينعكس التقدم التكنولوجى على مجال الفكر السياسى والاقتصادى وحتى الأدبى . وفى هذه الحالة يقف الناقد العربى موقفا بالغ الحرج ؛ فالصورة الغربية التى ألاحظها الآن هى أن كل ناقد يقف عند المدرسة التى درسها وقت أن كان فى البعثة مثلا ، ولا يستطيع بعد ذلك أن يتعامل مع بقية المناهج المطروحة الأكثر حداثة . فمتى يتوقف الناقد وتتكون لديه رؤية للعالم ، فيعكف فى وعى على تراثه ، ويفحص فى نفس الوقت ـ وبوعى أيضا ، وانطلاقا من أرض ثابتة ـ تلك المناهج ، وأن يختار ما يجده أفضل وأكثر ملاءمة لحل مشكلات الواقع الأدبى والنقدى كخطوة نحو حل مشكلات المجتمع بشكل عام .. هذا تصورى وأرجو أن نتأمل هذه الظاهرة قليلا .

عز الدين اسماعيل :

إن هذا العرض يضعنا أمام مسئولية كبيرة ، ولكن قبل أن نستعد لتحمل هذه المسئولية ، لابد أن نفرغ من المسلمات الأولى وهى : هل يكتسب أى منهج من المناهج الأوروبية ـ عندما يصبح منهجا بالمعنى الحقيقى ـ طابعا محليا نشأ نتيجة ظهوره استجابة لمقتضيات واقع أدبى بعينه فى بيئة بعينها ؟ أم أنه فى اللحظة التى أصبح فيها منهجا خرج عن حدود محليته ، وعن أنه صالح للتطبيق على أدب بعينه فى بيئة بعينها وزمن بعينه ، فأصبح أداة صالحة للاستخدام والتعامل مع أى أدب فى أى عصر لدى أى شعب من الشعوب ؟ لأنه مادام قد صار منهجا ـ وسلمنا بذلك ـ فقد اكتسب صلابة المنهج العلمى ، وخرج بذلك عن حدود المغامرة الشخصية ، والتجربة الشخصية ، إلى المستوى الذى يجاوز فيه كل الخصوصيات لكى يصبح قابلا للاستخدام على المستوى الإنسانى العام لكل أدب فى التاريخ الماضى والحاضر وفى المستقبل ، وتصبح المسألة المطروحة فى حقيقة الأمر متعلقة بتعدد المناهج ، ومشكلة الاختيار الذى لابد أن يتجه بالنسبة لنا إلى إيثار المنهج الذى نراه أصلح هذه المناهج فى التعامل مع واقعنا الأدبى . وهذا الاختيار نفسه معضلة ، لأننى لابد فى البداية أن أجرب هذه المناهج لأرى هل منها ما هو أصلح من الآخر أم أنها تتساوى من حيث القيمة ؛ فما قول الأستاذ بدر فى هذا ؟

بدر الديب :

الحقيقة أن الاسئلة والرؤى المطروحة تلقى عبئا ثقيلا على الإجابة . لقد أثار الدكتور شكرى عياد مسألة تتعلق بقضية الوعى النقدى بصفة عامة ، وتتطلب نوعا من الربط بما طرحه الدكتور عبد المحسن ، وهو الارتباط الجزئى بمشاكلنا الجزئية . وأنا هنا أتناول هذه القضية ليس باعتبارى متخصصا ، بل كقارىء وكاتب يتناول القضايا اليومية . وأعتقد أنه ربما تكون هناك فائدة من هذا المنطلق الذى قد يوصلنا ليس إلى منهج ، ولكن إلى بعض الخطوات على الطريق . أما القضايا الأخرى المرتبطة باختيار المنهج الملائم لظروفنا ، وارتباط المنهج بالفلسفة وما شابهها ؛ فكلها لا يمكن طرحها للمناقشة العاجلة ، وإنما تحتاج إلى دراسات متأنية ومفصلة ، يلتزم فيها كل دارس بزاوية معينة . وأنا أعتقد أن هناك مشكلة أساسية فى ثقافتنا تكاد تصل إلى حد المرض ، وأحد أعراض هذا المرض الأساسية هو افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم .. والحل فى نظرى أن يجد النقاد حلا إجرائيا على نحو ما ، وليس بالضرورة أن يكون الحل فكريا وجذريا لخلق درجة من التراكم فى ثقافتنا . وعلى هذا يجب أن يكون أحد الواجبات الأساسية لمجلة متخصصة مثل «فصول» إحداث هذا التراكم الذى أتحدث عنه . وأعتقد أن مجرد انشغال الرأى العام بالأدب ، واستمرار هذا الانشغال ، بصرف النظر عن المدارس والفلسفات المختلفة ، يمثل دورا آخر أساسيا يجب أن يقوم به النقد ، وهو ما حاوله نقاد كثيرون فى تاريخنا الأدبى المعاصر . ولقد أثيرت هذه النقطة فى ندوة العدد الثانى ، واتفق الحاضرون على أن المحاولات التى بذلت لم يكتب لها الاستمرار ، وظلت بدون ذرية ، مثل محاولات الدكتور مندور ، وحتى طه حسين . وهناك أيضا محاولات زكى مبارك فى كتابه عن الشريف الرضى ، وفى رأيى أنه من كتب النقد العظيمة . وأهمية هذه المحاولات فى نظرى ليس فى أنها طرحت مناهج ، ولكن لأنها أثارت هذا الاهتمام وجعلت هناك قدرا من التلاحم الفكرى الذى يمكن أن ينتج عنه شىء فى مجال الثقافة . وفى رأيى أن الأسئلة التى تتعلق بتعريف وظائف النقد ، أو علاقة المنهج بالإجراء فى نظرية المعرفة وغيرها من الأسئلة ـ يمكن التوصل إلى إجابات جاهزة لها موجودة فى أى دائرة معارف . أما فيما يتعلق بتطبيق منهج بعينه ، وأى المناهج يكون ؛ فهذه المسألة قد قتلت بحثا بدورها . وأنا أقترح هنا أن تفسح مجلة «فصول» مساحة أكبر للمتابعة النقدية الجزئية ، بغض النظر عن قيمة الأعمال التى تتناولها المتابعة . وبذلك نفتح الطريق أمام أشياء كثيرة : عمليات تفسير وتحليل ورصد ودعوة إلى مناهج جديدة ... الخ . والمهم هنا أن يوجد هذا كله ، ويطرح على الساحة بحيث يخلق قدرا من الاهتمام المشترك . وأعتقد أنى لم أخرج فى هذا عما أبداه الدكتور عبد المحسن .

عبد المحسن بدر :

بالعكس ، أراك أصبت جذر المشكلة ، ولى تعليق على مشكلة عدم الاستمرارية والتراكم ، فهى فى رأيى أدق وأخطر المشكلات .. والحقيقة أن كل باحث مهما صغر أو كبر لا يحاول أن يتجاوز جهود من سبقه من الباحثين فحسب ، بل إنه يسقط هذه الجهود كلية باعتبار أن الحلول التى يطرحها الواقع ومساهمات مثقفى هذا الواقع ، هى أصلا ظل للثقافة الأجنبية ، فيحاول أن يأتى هو الآخر بحلول خارجية أكثر حداثة . وحتى عدد مجلة «فصول» الذى أشار إليه الأستاذ الديب سيثير أكثر من مشكلة ترتبط بجذور القضية التى تحدث عنها هو نفسه . فعدد كبير جدا من الباحثين ، مدفوعين بتضخم الذات ، يرفضون كل ما قيل عربيا . والرفض حق بالطبع ، وإنما لابد من بيان السلبيات والإيجابيات قبل الرفض المبدئى . أما المشكلة الثانية التى تثيرها مجلة «فصول» منذ صدورها فهى أن العدد الأول قد تناول مشكلات التراث ، ودار بطبيعة الحال حول الثقافة العربية ، وأما العدد الثانى فقد دار أغلبه نظريا حول اتجاهات النقد الأدبى فى أمريكا ولكن أين نحن من هذا كله ؛ كأنما لنا ماض وليس لنا حاضر ، وبالتالى ليس لنا مستقبل ؛ وكأن مستقبلنا لابد أن يُستمد من المناهج الأوروبية الحديثة . وهذا يعنى أنه ليس هناك تواصل أو تراكم ، فكل من يجىء يبدأ بداية جديدة تماما .. وأنا أقول هذا بأمانة : إن مجلة «فصول» حاولت تقييم الواقع الأدبى العربى المعاصر ، وأنها فشلت فى ذلك إلى درجة كبيرة .

بدر الديب

أعتقد أن محاولة تقييم الواقع الأدبى المعاصر مهمة صعبة فعلا ، وتحتاج أن ينشأ صاحب وعى نقدى كما يقول الدكتور شكرى فيحاول حل هذه المشكلة .. والحقيقة أنى أكثر تواضعا من هذا ، فلا أريد أن أصل إلى مدرسة أو منهج ، ولكنى أريد أن أخلق شيئين فقط : متابعة جزئية للأعمال التى تصدر ؛ وهذه قضية ليست بسيطة ، بل إنها فى حكم المعجزات ، ولم نستطع تحقيقها خلال الخمسة والعشرين عاما الماضية . نحن نقول إننا نعانى أزمة نقد ، وأن أحدا لا يهتم بإنتاج الأدباء ، وأنا أعتقد أن كل هذه القضايا لا تحل إلا بالممارسة الجزئية . أما إذا نشأت حلول القضايا نتيجة عبقرية خاصة فنحن جميعا نرحب ونسعد بها . ولكن ما يمكن أن نخطط ونسعى لتحقيقه هو أن نخلق لها الجو أو المناخ الملائم .

عز الدين اسماعيل :

يبدو أنكم متفقون فى هذا على عنصر أساسى وهو أن مهمة النقد الآن بالنسبة إلينا هى الاتجاه بصفة خاصة إلى متابعة النشاط الإبداعى ، وهى المهمة التى أشار إليها الدكتور شكرى بتحفظ ، باعتبارها ليست المهمة الوحيدة والأساسية ، ولكنها مهمة مرحلية بالنسبة للناقد المبدع الذى لابد أن يتجاوز هذا الدور إلى ما هو إضافة للحياة الفكرية بصفة عامة من خلال النقد .

صبرى حافظ :

أرى اختلافا كبيرا بين ما يقوله الأستاذ بدر وما طرحه الدكتور عبد المحسن . فالأستاذ بدر يتصور أن هناك مناهج نقدية نقية تأتى من أوروبا ، وتطبق فى مصر . والحقيقة أن الناقد ينقل فهمه لهذا المنهج من خلال ثقافته الخاصة ، ومن خلال رؤيته الخاصة . إذن ليس لدينا منهج بنيوى ، وإنما عندنا فهم مصرى للبنيوية وغيرها من المناهج الحديثة ؛ بمعنى أن الفهم المصرى لا يأتى من فراغ ، وإنما يأتى من

خلال رؤيا كونها الباحث الذى يتعامل مع هذه المناهج ، ومن خلال تصوره لاحتياجات واقعه الثقافى ودوره فيه . وهذه الرؤيا لا تتكون بمعزل عن الأيديولوجيات والفلسفات الإنسانية المختلفة . وهنا يكمن الخلاف بين الدكتور محسن والأستاذ بدر . فتصورى أن الأستاذ بدر يطالب بفتح الباب للمتابعة والحوار بين كل هذه المناهج المختلفة ، وتقييم الفكر العربى فى المراحل السابقة ، ومحاولات النقد فى مجال التنظير بحيث يتسع مجال المتابعات لهذه الروافد كلها ، مما يؤدى إلى خلق تيارات ومناهج . ومن خلال التراكم الذى يحدث نحصل فى النهاية على نتائج محددة بحيث يسقط مع الوقت ما هو غير قابل للاستمرار ، وتبقى الأشياء التى يمكن أن تقدم إسهاما حقيقيا ، سواء فى تطوير معرفتنا أو فى مساعدة المبدعين فى صقل أدواتهم بحيث يصبحون أعمق فهما للواقع ، وأكثر حساسية فى معالجة قضاياه ، وأقدر على المغامرة فى مجال الشكل والمضمون . وللأسف هناك مجالات كثيرة داخل الحياة الأدبية والثقافية لا تزال تدرج ضمن المحرمات (التابو) مثل قضايا السياسة والدين والجنس وغيرها . وهذا عكس الموقف الذى يرفض من على السطح هذه المناهج لحساب ما يمكن أن نتصوره من أننا بصدد البحث عن نظرية تخرج من عندنا بمعزل عن كل هذا .

شكرى عياد :

الحقيقة أن هناك جملة أشياء قيلت ولابد من التعليق عليها استمرارا للمناقشة . فما قيل عن التراكم أوافق عليه ، ولقد أشرت إلى دور التراث على أساس أنها عملية تراكمية تمتد إلى تاريخنا الثقافى كله ، وتمتد أيضا إلى تاريخ العالم الثقافى باعتباره تراثا ثقافيا مشتركا . وأقر أيضا قضية المتابعة بدون أى تحفظ ، لأن النقد لا يتم بمعزل عن الممارسة الإبداعية . ولكنى حريص على أن أبرز الاختلاف أكثر مما أبرز اتفاق مع هاتين النقطتين . وهذا الاختلاف قد يمتد إلى معظم ما قاله الدكتور عبد المحسن . وأبدأ فأؤكد أننا نمر بمرحلة حضارية معينة تستتبع ضرورة التقدم ـ بوعى ، وبما يشبه أن يكون نوعا من الفدائية ـ إلى الانتقال من كوننا لاشىء إلى أن نكون شيئا . وطبيعى أن كل ما ذكره الأساتذة الحاضرون من مساعدات على تكوين البيئة الصالحة لأن يوجد ما يسمى بالإبداع النقدى أو الوعى النقدى كما فضل الأستاذ بدر ـ يعد من المسلمات ، ولكن لابد أن يكون واضحا ومحددا ومعروفا أننا مطالبون بالإبداع .. إن مشكلتى الأساسية كأستاذ جامعى مخضرم هى أن أجعل الطالب يفكر . وأزعم أننا لا نزال نصارع كى نصرف الطالب الذى يبحث فى شعر البحترى مثلا ، عن أن ينحصر اهتمامه فى تجميع ما كتب عن الشاعر ، كى يقتبس فقرة من هنا وفقرة من هناك ، بل لابد أن ينصب اهتمامه الأول على قراءة نصوص البحترى .. أى أن يبدع فكرا . وهذه مغامرة يوشك الطالب أن يدفع إليها دفعا وكأنه سيسقط فى هاوية . إن التفكير وإعلان الفكر مشكلة حية وحيوية ، وليست فى السماء أو خيالا . وهى مشكلة ـ كما بدأت كلامى ـ فى ممارستنا الحضارية كلها ؛ فى ملبسنا ومأكلنا وفى كل حياتنا ، ولن يجدينا انتظار فيلسوف عظيم ليحل لنا هذه المشكلة . لن يأتينا أحد ويعطينا ، بل يجب أن تتم العملية على نطاق اجتماعى وبإسهام من الجميع .

عبد المحسن بدر :

هناك أكثر من تعليق . ويخيل إلى أنها جميعا تتصل بجذر المشكلة ، أو بجذر الكلام من أوله إلى آخره . أولا .. إن افتراض رفض أى منهج نقدى كلام لم يخطر ببال أحد ، وإنما الكلام المطروح هو قدرة تحرك الناقد العربى من موقع ثابت مفتوح العينين محدقا بوعى ؛ أى الوقوف موقفا نقديا من كل المناهج المطروحة ، وأن يختار لنفسه . وهنا لابد أن تتاح له حرية الاختيار . ثانيا .. فيما يختص بعمومية المنهج أو خصوصيته ، لم يقل أحد على الإطلاق ما يتنافى مع القول بأنه ما من منهج إلا وفيه جانب خاص باعتباره كان حلا لمشاكل واقع معين ، ولكنه يتجاوز ذلك أيضا ليصبح منهجا عاما بمعنى من المعانى . وكل ما أريد أن أؤكده هنا هو أن جانب الخصوصية هام جداً فى هذا المجال ، لأنه نقطة البدء . وهذا ما يجعلنى أفسر ظهور مناهج معينة فى أوقات معينة ، إلا إذا اعتبرنا ـ وهذا اعتبار يحتاج إلى مناقشة ، وقد أثرته منذ البداية ـ أن كل منهج نقطة متقدمة عن الآخر . وإذا ما اعتبرنا أن كل منهج نقطة متقدمة حضاريا عن المنهج الآخر ، فما على فى هذه الحالة إلا أن آخذ آخر المناهج . أما إذا لم أعتبر ذلك ، فإن جانب الخصوصية التى طرحت المشكلة يتحتم أن أوليه أهمية كبيرة فى هذا المجال . فالنقد فى الفترة الرومانسية مثلا له خصوصية معينة ومتصلة بالمرحلة الحضارية ؛ لا فى النقد الرومانسى وحسب ، وإنما فى مختلف المشاكل التى كانت مطروحة على الواقع الأوروبى فى هذه المرحلة ، والتى لقيت حلولا ظفرت بالاتفاق أو الاختلاف تبعا لتعامل كل ناقد فى مجال نوعى مختلف عن المجالات النوعية الأخرى . وإذن فأنا أفترض أن ذلك مادام واقعا متميزا ، فلابد أن يستفيد الناقد من الجميع وأن يعرف من الجميع . وأما الرفض الإبتدائى فهو من موقع الجهل ، أو من موقع من لا يعرف ، ومن جهل شيئا عاداه ، بينما المطلوب من الناقد أن يعرف وأن يتحرك من منطلق ثابت . وقد سمعت فى الكلام ما خشيت منه فى الحقيقة ، وهو أننا نبدو الآن وكأننا نبدأ من الصفر ، وأنا أفترض أن ليس هناك فى الحقيقة بداية من الصفر ؛ فليس هناك مجتمع يتوقف إلى هذه الدرجة ، أو تسوء فيه الحال إلى هذا الحد . ورغم ميلى ـ كإنسان ـ إلى عدم الثقة ، إلا أنى أقول : إن هناك حركة مستمرة فى كل مجتمع من المجتمعات ، وأن هذه الحركة مستمرة إلى التقدم . وهذا هو الرأى الذى أميل إليه عموما . وإذن فنحن الآن بين أمرين . إما أن نعرض على قارئنا لتحريك فكره ـ وهذه عملية فى غاية الأهمية ـ كل ما هو مطروح ، ثم نتركه ليختار ، أو أن نطرح عليه الحل الامثل ـ فى تصورنا أو فى رؤيتنا ـ لحل مشكلات الواقع الأدبى المطروح ، وبالتالى نبدأ فى تكوين المدارس الأدبية وتكوين العملية التراكمية التى ذكرت فى هذه الندوة . ولكن تحريك الفكر مشكلة فى حد ذاته ؛ إذ إننا أحيانا نكون غير قادرين على تحريك عقول الطلبة أو عقول الباحثين . وأرى هنا أن الخطأ ليس خطأ الطلبة وحدهم ، وإنما هو ـ إذا سمح لى الدكتور شكرى ـ خطأ مشترك ؛ لأن الطالب من الجائز أن تكون له تركيبة معينة ، ومن الجائز أيضا أنى أطرح عليه المشاكل التى لا تثير اهتمامه ، بل من الجائز أيضا ألا يكون لدى الإدراك الكامل للمشاكل الحيوية التى يمكن أن تحرك عقله كعقل مفكر ، أو أن الطالب قد

يكتشف أيضا ـ إذا سمحتم لى بهذه اللهجة ـ أننا نلعب لعبة هو منفصل عنها تماما ، أو غير مهتم بها . ومن هنا تأتى المشكلة التى يطرحها الأستاذ بدر ، وهى ضرورة المتابعة ، وأنا معه فى هذا الموضوع ، موضوع ضرورة متابعة الإنتاج ؛ لأن هذه هى فعلا وسيلة الربط بالمشاكل الموجودة ، وبداية اتخاذ مواقف من هذه المشاكل . ولكنى ـ تعليقا على كلام صبرى ـ أرى أن المسألة هى فعلا أن تقرأ كل المناهج .. ولكن السؤال المهم هو : من أى موقع نتصل بكل المناهج ؟ .. وما ألاحظه فى هذا المجال أن الكثير ممن يعرضون المناهج يعرضونها ـ حقيقة ـ بشكل جيد . فإذا جاء دور التطبيق على نص من النصوص فإن المنهج يفلت تماما ، بل الحقيقة أنهم يقومون بعملية ترقيع لهذا المنهج بأشياء خارجة عنه . وهكذا فى بعض الأحيان يظهر عدم التمثل لهذا المنهج . من أين جاء ذلك إذن ؟ .. ورأيى أن الناقد هنا لم يعان معاناة حقيقية من خلال قراءة النصوص أو متابعتها من أجل أن يخلق المنهج الملائم لحل مشاكل النص ، وإنما جاء بمنهج جاهز . ومادام قد جاء بمنهج جاهز لم يتأمله ، ولم يتمثله ، فإنه عند التطبيق يقع فى مشكلات عديدة . ولذلك فإن هذه المشكلة مهمة جدا ، لأن مشكلة الإكثار من التطبيقات هى التى ستبين : هل يتمثل الناقد المنهج كرؤية ؟ أم هو يحفظه لمجرد السير عليه ؟ وهذا ما يجعلنى أقول باستمرار بوجوب التحديق لجميع المناهج ، انطلاقا فى الأساس من مشكلات واقع النصوص الأدبية المتاحة ، سبيلا لحل مشاكل هذه النصوص وتفسيرها . وبحل هذه النصوص وتفسيرها نستطيع الكشف عن مشاكل الواقع الأدبى ، مما يؤدى بالتالى إلى حلها ، وأعتقد أن هذا يخصب الحياة الأدبية بصورة أكثر . وهذا ما أردت أن أعلق به .

بدر الديب

فى تصورى أن هناك قضيتين ينبغى أن نفصل بينهما .. بين أن نحل مشاكل منهج ومشاكل تطبيق ، ومشاكل عقليات أفراد على مستوى الجودة والرداءة والالتزام وتحمل المسئولية ؛ أى بين أن نأخذ موقف التدريس ، وبين أن نأخذ موقفا آخر تماما وهو موقف الرعاية لشىء ينشأ . وقد جاء إحساس المرء بمشكلة التراكم من أننا جميعا نشعر بأن وراءنا تراثا ، وأن المجتمع يتقدم فعلا ، وأقرب شاهد على ذلك ظهور مجلة «فصول» وهذه حقيقة كبرى .

جابر عصفور :

لو أذنتم لى فى تدخل ، وقد كنت عاهدت نفسى على الصمت ، ولكن حدث قدر من الاستفزاز ولابد من مواجهته باستفزاز آخر . وأنا لا أدرى لماذا يخيل لى أن كل ما قيل من كلام ـ مع الاحترام الشديد جدا له ـ إن دل على شىء فهو يدل على أننا نعانى مشكلة منهج . وبينما أنا أسمع ، كنت أحسب فى ذهنى بطريقة حسابية جملة المعانى المتعددة التى تستخدم بها كلمة منهج فى هذا الحوار ...وأظن أنها يمكن أن تأخذ معانى كثيرة متعددة جدا ، كما لو كنا نتكلم عن مفردة واحدة ونعنى بها أشياء كثيرة جدا ، وأحيانا يبدو أن الخلاف ينشأ من أننا نتحدث فى الظاهر عن نفس الشىء ، ولكننا فى حقيقة الأمر نتحدث عن أشياء مختلفة جدا . وهذا يقود إلى قضية أرى أنها مهمة وليسمح لى الأستاذ بدر أن اختلف معه شيئا ما .. هل المطلوب هو المتابعة ؟ أو بعبارة أخرى ، هل المطلوب هو المزيد من التطبيقات على أعمال أدبية ؟ ، أم أن الأوان قد آن لأن تحدث وقفة لتأمل النقد فى ذاته ؛ بمعنى أن النقد كنشاط مستقل ـ بالضبط كما قال الدكتور شكرى ـ لابد أن يتوقف فترة ويتجلى ذاته ، أو أن يعرف بالضبط وظيفته ؟ وإلى أين يذهب على وجه التحديد ؟ وما علاقاته بعناصر كثيرة جدا ؟ . وهذه الوقفة الضرورية هى فى حقيقتها وقفة منهجية بالمعنى الذى أريد أن أستخدمه من حيث أنه يؤصل ذاته ، وهذا كله يقود فى الحقيقة إلى طرح مجموعة من المشكلات ، وهى تطرح كلها لأن مشكلة المنهج عندما تثار ، فهى لا يمكن أن تثار إلا نتيجة للوعى الحاد بوجود أزمة ، وهى أزمة موجودة على مستويات متعددة جدا . ومن مظاهر هذه الأزمة ـ ويمكن أن يكون ذلك هو المدخل الصحيح ، أو فلنقل إنه أحد المداخل لمواجهة المشكلة ـ لماذا أبدأ باستمرار بالخوف ؟ . لقد أشار الدكتور شكرى إلى أن الأوان قد آن لأن ننتقل من اللا شىء إلى الشىء ، فكيف يمكن أن يتحقق هذا الانتقال وأنا أبدأ من منطق الخوف من الاستيراد ، والخوف من تعدد المناهج ، والخوف من عدم التمثل ، وعدم التكامل بين النظرية والتطبيق ؟ . ولماذا لا نقترح مدخلا آخر ينطوى على مزيد من الثقة بالنفس ؟. وهذا يقود إلى مظهر آخر من مظاهر هذه الأزمة ، وهو يرتبط بفكرة الخوف . ألا يعنى البدء بالخوف أنى مازلت أوثر لغة المونولوج فى النقد الأدبى ، ولا أوثر لغة الحوار ؟ . وهذا يقود إلى شىء آخر ، ولعله مظهر هذه الأزمة . ألا يجوز أننا نعانى النقد بمعنى أنه مجرد تقليد لشىء ؟! وهل إذا أردنا أن نتجاوز هذه الأزمة بالوعى النقدى الذى تفضل وأشار إليه الدكتور عبد المحسن بدر ، فكيف يمكن أن يتم هذا الوعى النقدى ؟. هل يتم بطريقة جزئية كما أشار الأستاذ بدر ؟ . وأنا أخشى من كلمة الجزئية هذه ، لأنها قد تعنى التركيز على جناح واحد وهو جناح التطبيق ، وأخشى منها أيضا لأنها قد تؤدى إلى إصابة الناقد بما يمكن أن نسميه «مرض التحولات» بمعنى أن يتبدل الناقد مع كل كتاب جديد يقرؤه ، أو مع كل فكرة طارئة ، دون أن يكون هذا الناقد صادرا فى كل الأحوال عن نظام محدد يحكم سلوكه وتصرفاته . كل هذه الأشياء ـ وأنا أقولها بشكل عفوى جدا ـ أخذتها من الكلام الذى قيل ، وهذا الكلام يضعنا فى الحقيقة فى لب المشكلة ، لأنه ليس إلا تجليات متعددة للمشكلة نفسها ، وهى أننا فعلا نعانى من أزمة منهج ، وأنه يبدو ـ وأستغل هنا ماسبق أن قاله الدكتور شكرى ـ أن علينا أن نتوقف لنتأمل ما نفعل . والتوقف هنا ليس من قبيل الاغتراب ، وإنما من قبيل ما قاله الشاعر العربى القديم : «سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا» أى علىّ أن أتأمل ماذا أفعل ، حتى يكون ما أفعله مساهما . وأنا هنا فى الحقيقة لا أفعل أكثر من استفزاز آخر لإثارة الحوار ، وللضرب فى صلب المشكلة .

شكرى عياد :

الحقيقة أن استفزاز الدكتور جابر برغم مافيه من مكر شديد ـ وكأنه يخشى أن تهدأ المناقشة وبذلك تنتهى ، وهو يريد لها أن تستمر ـ لا يدفعنى لأكثر من القول بأن كلمة منهج التى بدأ بها ، هو نفسه لم

يحددها . ونحن بطبيعة الحال رفضنا تماما أن يكون موضوع هذه الندوة الحديث عما يسمى المنهج النفسى والمنهج الاجتماعى والمنهج البنيوى .. الخ - رفضنا هذا . وهذا المظهر - بالرغم من تحمسى أحيانا من خلال هذه الندوة - ليس مظهر أزمة وإنما هو مظهر بداية تجاوز الأزمة ؛ بمعنى أننا استطعنا بهذه الشجاعة - ونحن ستة ممن يشتغلون بالنقد - أن نطرح هذه المشكلة وراء ظهورنا ، برغم أنها - مع احترامنا الشديد للأجيال السابقة لنا - كانت تشغل معظم اهتمامهم ، وهذا مظهر مهم لبداية تجاوز هذه الأزمة ، بمعنى أن كلمة منهج التى دار حولها الآن كل هذا الحديث هى الطريق كما قال بدر ، أو هى أيضا - بشىء من التوسع - نظرة الى الحياة ، لأن المنهج يكمن فى قلب النظرة إلى الحياة . ومن الأشياء التى لم تقل صراحة ، ويصح أن تحدد أيضا - كما حددت كلمة منهج - ارتباط المتابعة الجزئية بالوعى النقدى أو بالفلسفة النقدية أو سَمِّها ما شئت ؛ فالمتابعة الجزئية لا يمكن أن تكون مثمرة بدون هذا الوعى النقدى . كما أن المنهج أيضا - وهو لب الوعى النقدى كما قلنا ، بل لب النظرة إلى الحياة - لا يتكون إلا من خلال الممارسة الجزئية .

وبقيت كلمة أخرى أحب أن أضيفها بشىء من الإنصاف ، وهى أنى ممن قالوا الآن بأن هذه الندوة يجب ألا تدور حول متابعة ما هو موجود ، وهذا الأمر يبدو سيئا ، ويبدو أن هذا القول معارض لما اقترحه الأستاذ بدر ، ولكنى مازلت مصرًا عليه الآن . لماذا ؟ لأن معظم ما يوجد هو من قبيل الأخذ السطحى ، وليس من قبيل الفكر النقدى الخلاق ، سواء كان فى تطبيقات جزئية أو فى مناقشات نظرية . وبناء على ذلك ، ولأن الموقف فى نظرى - الموقف الحضارى لا النقدى فقط - موقف حاد جدا وفاصل ، فإننى لا أريد أن ننتظر حتى المتابعة ، بالرغم من اعترافى بقيمتها ؛ لأنها لا يمكن أن تكون متابعة مثمرة وجيدة إلا بالوعى النقدى ، بل إن المتابعة تقتضى أيضا أن تنفى من الأصل أشياء لا ينبغى أن تدخل . وما أكثر السخافات التى تصدر من المطابع ، وتناقش فى مدرجات الجامعة من رسائل ماجستير ودكتوراه . وجزء من المتابعة ألا يوجد الشىء الذى لا يستحق أن يتابع . وهذا يقتضى وجود القيمة النقدية من الأصل ، ولذلك قلت : حتى المتابعة ينبغى أن أضع فوقها أيضا الوعى النقدى واستقلالية النقد . وفى النهاية يمكن أن أكون بعد استفزاز جابر قد التقيت معه .

بدر الديب

أتصور أننا عندما بدأنا باستبعاد الحديث عن المناهج كان من ضمن هذه الأدوار المقررة للنقد ما يسمى النقد النظرى . وهذا النوع من النقد جزء أساسى من الكلام الذى قاله الدكتور شكرى ، والكلام الذى قاله الدكتور جابر بأى معنى من المعانى . وأعتقد أن هذا يدخل فى الفلسفة . وأتصور بالطبع أن ليس فينا من يخاف من المنهج ، لأنى أعتقد أن الممارسة للقراءة تنفى الخوف ، وأن المشكلة ليست مشكلة خوف ، وإنما المشكلة هى أننا نترك شيئا ، ونظل نقول : إن هناك مشاكل قائمة ، على الرغم من أن سبب المشاكل هو الشىء الذى تركناه ، أى أننا نقول : إن هناك أزمة نقد ، ونقول إن مشكلة الأدب عندنا أنه يستعير من الخارج . كيف يظهر ذلك إلا من خلال التطبيق ؟ . وكيف يظهر ذلك إلا إذا تناولت أديبا يكتب رواية بعد أن يكون قد قرأ ترجمة سخيفة مريضة لروب جرييه ، ويريد أن يكتب رواية مثلها ، وغير أن أقول هذا الكلام وأبينه وأوضحه . إن ما يجب أن نناقشه هو أنه ليس هناك تصدٍّ كاف لما هو ضعيف أو سخيف أو عظيم . ونظرا لعدم وجود هذا التصدى فإن الأشياء تتفتت ولا تتراكم .

كذلك نحن نستسهل أحيانا أن نفكر تفكيراً نظريا ، وبكل أسف ، فإن هذا التفكير لا يكون فى الحقيقة نظريا بمعناه الفلسفى ، وليس هناك بعد تفكير نظرى عندنا ، بمعنى أنه لم يقدم لنا أحد تفكيرا نظريا حتى الآن ، وإنما الذى يحدث عندنا هو نقل للأفكار النظرية . فأنت الآن تستخدم كلاما رائجا جداً ، وهذا عظيم ولا ينكره أحد ، ولكن عندما تطبق هذا الكلام فى نقدك التطبيقى سيظهر هذا كله ؛ سيظهر الجانب النظرى لديك أو تفكيرك أو رؤيتك للعالم التى تستخدمها .. هل هناك أحد دون رؤية ؟ حتى الفلاح أيضا له رؤية ، ولكن المهم هو أن تصاغ فى وضوح وأن تحلل . إن القضية هنا هى كيف يطبق النظرى ، وكيف يفهم ؟ وأذكر أن ليفز الذى أخرج مجلة Scrutiny له كتاب مشهور ، وهو كتاب طريف جداً ، فقد جاء بعدد من النقاد ، وأعطى كلا منهم قصيدة ، وطلب منهم نقدها ، ثم جمع هذه القصائد فى هذا الكتاب . وما أود قوله هو أن خلق التيار يبدأ من الجزء ، من عملية التطبيق .

عبد المحسن بدر :

ليس هناك كلام يمكن القول عنه إنه استفزازى فى هذا الموقف ، وإنما تخيل لى أن المثقف العربى جزء من الأزمة هنا ، هذا برغم أن ما يعانيه من ظروف حضارية معينة يشكل بالنسبة له أزمة ملحة لابد أن يفصح عنها ، وامتناعه عن ذلك هو ما يسميه الدكتور جابر - فى تعليقه - بالخوف . والواقع .. ليس هناك خوف ، وإنما هناك إحساس بأزمة حضارية ، وانجراف فى اتجاه معين بصورة أزيد مما ينبغى ، وهذا الانجراف يكاد يصل إلى حد الجذور . وكل ما فى الأمر هو أننا لا نريد الاستسلام لهذه الموجة ، وإنما ينبغى على المثقف الواعى أن يوجه أنظاره إلى ما يجب أن تتوجه إليه الحركة الحضارية لهذا المجتمع ، دون أن يقع فعلا فى الانجراف أو فى التقليد الأعمى . وأود أن أؤكد أن هذا القول لا يحمل دعوة إلى الانغلاق ، بل على العكس ، فيه دعوة إلى مزيد من الثقة بالنفس ؛ لأن من يقول ذلك لابد أن يشعر بأن فى واقعه ما يمكن فعلا أن يبدأ منه حركة حضارية معينة ، تخلص النقد من المصائب التى يواجهها المثقف والناقد فى الحقيقة . إن هناك مستويات للنقد أيضا ؛ إذ النقد - كنشاط - له مستويات : مستوى الجريدة ، ومستوى المجلة العادية ، ومستوى المجلة المتخصصة ، ومستوى المجلة المؤصلة . ونحن بسبب الأزمة الثقافية عندنا نضطر أحيانا - بل نجد أنفسنا مضطرين - لأن نلعب الأدوار جميعا ، أو نحاول أن نجد صيغة للجمع بين هذه الأدوار جميعا . أو نحاول أن نجد صيغة للجمع بين هذه الأدوار جميعا . وحتى نتخلص من هذا - وهو عبء شديد جدا - أقول لنفسى : حسنا ، فلأضرب فى اتجاه ما . ولكنى أجدنى إذا ضربت فى اتجاه ما بشكل جاد ومؤصل ، فقد يؤدى ذلك إلى ضرب على مختلف

المستويات فى اتجاهات أخرى . ولذلك فإنى أحاول قدر الإمكان أن آخذ نوعية من هذه النوعيات وأوصل فيها .

وأما النقد الذى يريده الأستاذ بدر لحل المشكلة فهو فى تصورى أن يكون موصلا على الأقل ، سواء على المستوى النظرى أو المستوى التطبيقى . أو بتعبير آخر ـ أن يفهم بعضنا ما يقوله البعض الآخر ، أو أن يفهم الكتاب المبدعون ماذا نريد أن نقول ، وهذا جزء من الواجب فى مختلف مستويات النقد . وتبدو لى أحيانا مناطق معينة أريد أن أوصل فيها بجدية . وأنا أقبل أن توصل لى مجلة ما المنطلقات النظرية للنقد بجدية مع العناية ببعض التطبيق ، ولكن بشرط أن تكون هذه المجلة موصلة بالضرورة . وهنا أقول بأمانة : إن الكثير من مقالات مجلة فصول لم تستطع أن تصل إلى . وإذا لم تستطع هذه المجلة أن تصلنى بشكل كامل ، فمن باب أولى أن يؤدى ذلك إلى افتراض أنها لن تصل إلى عدد كبير جدا من النقاد ، ومن باب آخر ، أتصور أنها لن تصل إلى الكاتب المبدع الذى لا يزعم أنه متخصص بهذه الطريقة . وعندى إحساس أيضا بأن صدور المجلة بهذه الصورة سيغلق باب الحوار ، فيصبح كل عدد حوارا بين أطراف مناهج مختلفة ، ولكن لن يكون هناك الحوار المستمر . لماذا ؟ .. لأن الحوار المستمر معناه استمرار مناقشة قضية معينة فى أعداد متعاقبة . والمجلات المتخصصة تتناول كل منها فرعا معينا من الإبداع أو من مجالات النقد . ولكى عندما آتى لأناقش مشكلة فى المجالات النقدية المطروحة فى هذه المجلة أجد أنها تسد الطريق . فالحوار الذى تدعو إليه سيكون داخل كل عدد على حدة ، بشكل غير مباشر ، فى حين أن الحوار المباشر الذى هو جدير بأن يوصل المناهج سيصبح منقطع الصلة فى الأعداد المختلفة . وبالتالى لا يكون هناك استمرار لقضية معينة فى أعداد مختلفة بحكم الطابع النوعى للأعداد . وهذا يعود بنا من جديد إلى مشكلة المتابعة والتطبيق ، ونحن نريد فعلا متابعة على مختلف المستويات ، وهذا جزء من أزمتنا ، ومن يستطيع أن يقوم بهذا الدور الجديد للناقد ، وهو دور المتابعة ودور التأصيل فى نفس الوقت ، فإنا ندعو الله أن يعينه عليه ، ولكننا فى نفس الوقت سنقنع من بعض النقاد أن يكون لهم دور معين على مستوى معين إذا ما كانت إمكانياتهم لا تسمح لهم بكل هذه المتابعات . وهذا ما أردت أن أقوله .

بدر الديب :

أريد الحديث عن المجلة .. وإن كان ذلك خارجا عن الموضوع .. ممكن ؟

عز الدين اسماعيل

فى الحقيقة أنا لا أريد للمجلة أن تسلب منا الموضوع ، وإن كنا لا نجد حرجا فى نشر هذه الآراء ، إلا ما كان منها من قبيل المدح الخالص .

بدر الديب :

ولماذا .. إن هذا نقد ومناقشة للمجلة ولا بأس بذلك .. على أى حال أود أن أقول ما أريد ، ولك الحرية ـ بعد ـ فيما تفعل .. فى الحقيقة أعتقد أن الكلام الذى قاله الدكتور عبد المحسن من أن المجلة ليس فيها حوار ـ كلام لا أوافقه عليه . وما أعتقده أن الحوار سيأتى . فالمجلة جديدة والحوار آت لا محالة . أما القول بأن جزءا كبيرا من المقالات الموجودة غير موصل فهذا صحيح ، ولكن ذلك جزء من طبيعة اللحظة والمنهج الذى نتحدث عنه . فهذا المنهج معقد شيئا ما ويحتاج إلى قدر أكبر من المعرفة الطويلة . وهذا سيأتى ، وليس هناك حرج فى ذلك . وما أعتقده هو أننا كلما تخصصنا بهذا القدر ، سمح ذلك بأن يكون هناك حوار فيما بعد ، لأنك يمكن أن تقول هذا الكلام وينشر فى المجلة ، ويمكن أن تقول إن هذا العدد من المجلة فيه كذا ، أو أن هذا المقال فيه كيت أو أن هناك أشياء أختلف بشأنها فى الترجمة . وقد قمت أنا شخصيا بهذا ، فهناك أشياء لا أرضى عن ترجمتها ، وأخرى ضاع فيها المعنى من بعض الجمل ، وأخرى أعجبت جدا بالحل الذى وضع لها . والمسألة أننا ندخل مشكلة لم تطرح عربيا قبل ذلك .. فماذا نعمل ؟ ..

عز الدين اسماعيل :

لى كلمة أيضا عن نقطة مهمة بالنسبة لموضوعنا الأصلى ، وهى أن دور النقد الرائد هو أن يطرح فكرة تكوين ذوق لدى القارىء . ومن الملحوظ بوضوح أننا نعيش بالنسبة للنتاج الأدبى والفكرى بصفة عامة حالة تفكك وتباين مطلق فى مستويات التلق ومستويات التقدير والفهم ، إلى حد أننا لا نكاد نلتقى عند حد أدنى من التقدير للأشياء . وهذا التقدير للأشياء هو وظيفة النقد بلاشك بمعناه العام . بالنسبة للأدب ، كيف يمكن أن يقوم يقوم النقد بكل الذى يساعد على خلق حد أدنى من الالتقاء عند ماهو مقبول ، وله وزن وقيمة ، ورفض ماليس كذلك . هناك حقا أشياء كثيرة جدا ـ أشار إليها الدكتور شكرى ـ لا ينبغى أن تدخل أصلا فى باب التقدير ، وهذه الأشياء مطروحة وتطرح على الناس ، وتلقى قدرا من العناية بشكل أو بآخر . وتفرض فرضا ، ويظن مع مضى الوقت والإلحاح عليها أن هكذا تكون الأشياء : هذا ما نستطيع أن نقوله ، هذا مانتنتجه ، هذا ما نبدعه ؛ وتتفاوت بعد ذلك النظرة إلى هذا الشىء تفاوتا باهظا للغاية ، لدرجة أنها قد تكون من وجهة نظر بعض الناس مرفوضة أصلا . ومن هنا نتساءل : هل من وظيفة النقد أن يخلق بطريقة غير مباشرة نوعا من الالتقاء عند حد أدنى من المعقولية Common Sense ، يضبط هذا التفاوت الباهظ بين نظرتنا للأشياء ، وتقديرنا لها أو حتى بالنسبة للأشياء عموما وللأدب خصوصا ـ كيف يستطيع النقد أن يؤدى وظيفته هذه الآن ؟ . وهذا يعود بنا إلى الوضع الحضارى العام ، وهو أن تكون هناك أرضية مشتركة ، أو حدٌّ أدنى من الالتقاء والتفاهم التلاقى عند هذا الحد . وإذا ما اختلف الناس بعد ذلك فهو الخلاف أو الاختلاف المثمر المفيد . فهل هناك وسيلة أو وسائل لضبط معايير تصبح مع مضى الوقت مسلما بها ؟ . وما هذه الوسائل ؟ . وهل هذه وظيفة النقد ، أو هل يستطيع النقد أن يسهم فى هذه الوظيفة من جانبه بوصفه مؤصلا للقيم ومرسخا لبعض المعايير والمفاهيم وما إلى ذلك ، سواء كان ذلك من خلال الممارسة العملية أو من خلال التنظير أو الفكر النظرى الصرف ؟

صبرى حافظ :

هناك مشكلتان : مشكلة التراكم ، ومشكلة إرساء القيمة الأدبية وخلقها .. لماذا لم ترس قيم أدبية إلى حد ما ، بحيث تصبح جزءا من المسلمات الفكرية ؟ . لماذا لا نحاول فى الحقيقة أن نشعر من خلال المناقشة بأن ثمة درجة من التراكم ، وأن هذا التراكم الموجود هو ما جعلنا ننفى بعض الأشياء أصلا خارج المناقشة ؟ هناك أيضا درجة من التراكم وهى التى عبر عنها الدكتور شكرى عياد بأن هناك أصلا أشياء تطبع وأعمالا لا تثير السؤال حولها ، أو أن تناولها غير مطروح ، وهذا يختلف عما قاله الدكتور عز الدين من أن هناك أشياء تتحول إلى قيم بالإلحاح عليها . ولكن فى الحقيقة هى قيم زائفة ، ولن تصمد مع الزمن ، ولن تعيش لمدة طويلة عندما تخضع لإعادة الفرز الدائم . وهذا الفرز الدائم من المفروض أن يقوم به النقد لإعادة النظر فى القيم الأدبية والمسلمات الموجودة . ولكن هذا لا يحدث ، وإنما القائم فى الواقع الأدبى والنقدى هو بعض المسلمات ، مثل القول بأن أهم كاتب مسرحى فى مصر أو فى العالم العربى هو توفيق الحكيم ، فى حين أن هذه المسلمة لم تمحص تمحيصا دقيقا لنعرف حقا هل هو أهم كاتب أم لا . وبتعبير آخر ، ليس هناك موقف نقدى من هذه المسلمة ، أو عمل يحاول رفض هذه المسلمة ربما للوصول إلى إثباتها فى النهاية . وكذلك القول بأن أفضل روائى هو نجيب محفوظ ، فهذا قول لم يخضع للتمحيص . كل هذه المسلمات الموجودة ، من المفروض أن كل جيل نقدى لابد أن يقوم بطرحها للمناقشة من جديد . وبذلك يكون التراكم تراكما حقيقيا وخلاقا



والحقيقة أن هذه المسلمات الموجودة معوقة لحركة الإبداع ، ومعوقة لحركة التقدم ، وهى تؤدى إلى إرساء قيمة أدبية تتمثل فى أنه لكى تصل إلى قمة الأدب العربى ينبغى أن تكتب كنجيب محفوظ ، أو لكى تصل الى قمة العمل النقدى يلزم أن تكتب مثل فلان ، أو إلى قمة المسرح أن تكتب مثل فلان ، وهذا خطأ تماما ، وربما يؤدى إلى قفل الطريق فى وجه الإبداع . والمشكلة أن هذه المسلمات تظل تتردد ونظل نتعامل معها دون أى تمحيص ، فتؤثر تأثيرا كبيرا جدا على خلق التيارات الأدبية فى الإبداع الأدبى ، وتؤثر على الكتاب الذين هم كتاب المستقبل ، الذين يرون الطريقة للكتابة هى أن يكتبوا مثل هذا أو ذاك ، وأن هذا هو الهدف الذى يجب أن يصلوا إليه ، فى حين أنه لو وجد هذا الفكر النقدى الذى ينقد نفسه باستمرار ، والذى يمحص المسلمات الأدبية المطروحة باستمرار ، فإن القدرة على الإبداع سوف تكون أكبر . إن المبدع الجديد لا ينشأ إلا فى حركة فيها قدر كبير جدا من التجريب والمغامرة والقدرة على النقد ، فيجعل الناقد ـ من ثم ـ ينظر إلى عمله بشكل نقدى . وهذا يذكرنا بما قاله الدكتور شكرى من أنه حتى فى البحث الجامعى لا يحدث هذا الموقف النقدى . والمشكلة هى أن يقرأ الباحث ثم يرتفع فوق هذا المحصول الذى قرأه ، وكل الأشياء التى جمعها ، ثم يخرج برؤية . وفى الإبداع يحدث نفس الشىء ، أى يعرف المبدع أن هذا المطروح أمامه ليس أفضل ما كان ، أو هو ليس أفضل ما يمكن أن يكون ، وبالتالى تكون لديه القدرة على المغامرة ، فتفتح أمامه الأبواب . وهذا من شأنه أن يجدد الأدب نفسه ، وأن يجدد النقد أيضا ، ويخيل إلى أن الطريق إلى هذا جزء كبير من الممارسة ، وجزء أكبر منه يتعلق بالبحث فى مشكلة التراكم .

وعندى تصور أو فرضية بأن أشياء كثيرة جدا مما كُتب فى العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات تبدو أكثر تقدما مما يكتب

الآن .. وأيضا لماذا تدور القيم العقلية الأساسية فى الفكر النقدى تقريبا فى حلقة مفرغة ؟ ولماذا يحارب طه حسين نفس المعركة تقريبا التى حاربها الطهطاوى ؟ ولماذا كرر مندور تقريبا نفس المعركة ؟ ألم نحاول نحن فى هذا الجيل أن نرسى نفس القيم التى حارب من أجلها طه حسين وهوجم من أجلها ؟ . لقد كان المفروض اليوم أن تكون هذه القيم قد استقرت فى شكل مسلمات لماذا لا تحدث عملية Institutionalization تهيىء للبناء فوقها ؟

بدر الديب :

لاشك أن هذا هو دور النقد بالطبع ، أن يرسى ، وأن يجمع ، وأن يوحد القيم . إن تصورى أيضا أننا يجب أن ننظر إلى المسألة نظرة فيها قدر من الجزئية مرة أخرى ؛ لأن هذه المشكلة لسنا بدعا فيها ، ولسنا وحدنا الذين وقعنا فى مثل هذه الأزمة ، أزمة الاحتياج إلى نقد نظرى ، وإلى قيام مدرسة . وأعتقد أنه ليس هناك تفكير نقدى قام إلا بالشعور بأزمة نقدية . وحسبما شئت ، أذكر أى اسم تجد أن وراءه أزمة ، سواء كان مرتبطا ارتباطا مباشراً بالتعليمية deductism مثل أرنولد أو غيره حتى المعاصرين ، أو فيما قبل ذلك . وانا اتصور أن لدينا مجموعة من القضايا نتركها . فنحن مثلا نقول إن هناك مصادر أساسية فى النقد ... هذه المصادر يجب أن تترجم وأن تخرج ، ومن يُرِدْ الأخذ منها فليفعل ، ومن لم يرد فلا ضير ، ولا ينبغى أن يكون هناك خوف . هذه ناحية ، والأخرى أنه ليس هناك وعى حقيق بالجهد الكبير الذى تقوم به الجامعات وأساتذتها ، سواء كانت هذه الأعمال جيدة أو سيئة . والذى يحدث أن هذه الأعمال تموت لأنها لا تجد منه يشيعها . وأنا اعتقد أنه ما من أحد ـ منذ سنوات طويلة ـ لم يحاول القول بأن هناك نظرية نقدية عربية ، وأنها متطورة ، وأن لها مدارس . أنتم تقولون لنا هذا الكلام باستمرار ، ولكنه ليس فى أيدينا ، وليس موجودا باستمرار فى وعى القارىء العادى ولا أقول المتخصص . وأرى أنه يجب أن يكون موجودا ، وإلا كيف نصدر أحكاما ، وأنا أتصور أن هذه إجراءات جزئية ليس فيها تفرقة بين التفكير النظرى ، وبين هذا المنهج أو ذاك . ليست هذه هى القضية . هذه التفرقة بين المناهج ، وبين النظرى والتطبيق مشكلة يواجهها الناقد نفسه ، أو يواجهها الذى يقود حركة معينة ، فهذا شأنه وسوف يحكم عليه تبعا لها ، وإنما الباقى يجب أن تتاح له فرصة للظهور .

عز الدين اسماعيل :

يمكن أن نفهم من هذا أيضا أن المهمة الملحة للناقد العربى اليوم ، هى خلق نوع من الترابط ، على الأقل بالنسبة لنتائج الحقبة الحديثة باعتبارها وحدة ثقافية وحضارية متصلة الأجزاء والحلقات . وإذا كان كل واحد من الذين ظهروا على خريطة النقد الأدبى منذ مائة عام إلى اليوم ، يصنع بنفسه جزيرة فيها من الخيرات ما فيها ، ومن غير الخيرات كذلك ، فإن فكرة إعادة ربط الخيوط بين المفرقات تؤدى إلى أن طريقة من الطرق التى يمكن أن نكون مطالبين بها الآن هى أن ننشىء الجسور أولا بين هذه الجزر المختلفة لنصنع منها أرضا واحدة ، وهذه ناحية ، أما الأخرى ـ وقد أشار إليها الدكتور صبرى ـ فهى إعادة تقييم النتاج الذى تم فى هذه الحقبة ، ورسب مفاهيم ظلت تتداول جيلا بعد جيل ، على أنها منتهية ، وأنها حقائق ثابتة . وفكرة إعادة النظر هذه ، يمكن أن توصلنا إلى تقييم أشمل وأعم ، توضع فيه أيضا هذه الجزر المفرقة فى حيزها وفى مكانها الصحيح .. وبقدر ما ، لا أدرى مدى إمكان تحقيقه ، يمكن تلمس خيوط متصلة فى نموها واطرادها بشكل ما . وهذا من شأنه أن يشكل نسيجا واحدا مطروحا على الفكر ؛ بمعنى أنه لا يظل غائبا ترجع إليه عندما تريد معرفته ، وإنما يجب أن يكون ظاهرا تراه وتعرفه فى نسيج متصل ، ويصبح كل من على الخريطة له دوره المحدد والمعروف ، وظله المتصل بأى ظل ، وهنا تتضح الصورة . وفى وقتنا الراهن يمكن للنقد أن يمارس هذه المهمة ـ كوظيفة ملحة ـ بأن يعود إلى النتاج الذى حدث ، وإلى مجموعة الأحكام والأفكار والتصورات .

شكرى عياد :

هذا ما يسمى بالـ Metacriticism ، أى النقد الذى يتناول النقد ، وهذه تعد مهمة فعلا ..

عز الدين اسماعيل :

يتناول النقد الذى تم .

شكرى عياد :

بالطبع

صبرى حافظ :

بالضبط . وأحب أن أعود مرة أخرى إلى موضوع السؤال : لماذا لا يكون هناك Institutionalization للقيم النقدية التى وجدت . هناك تراث نقدى طويل جدا من أيام الطهطاوى حتى الآن ، وهناك تراث عقلى وفكرى وقيم عقلية مهمة جدا أرسيت . لماذا لا نزال نحارب مرة أخرى من أجل أن نرسيها الآن ؟ ولماذا لم تكن هناك ـ من قبل ـ عملية الإرساء المؤسسة ؟ وهل يمكن للمتابعة أن تعيش فى فراغ ؟ . فى تصورى أن مجتمعنا قد حدث فيه شىء غريب جدا ، وهو أن الفرد استبدل بالمؤسسة ، فأصبح كل واحد وقد تحول إلى قيمة أدبية أو قيمة فكرية يحدث لها نوع من التمركز فى الذات ضخم جدا . وهذا يؤدى به فى النهاية إلى أن يتدهور نقديا .

شكرى عياد :

أنت تعود إلى أنماط حضارية هى فى الحقيقة أوسع بكثير مما تحتمله هذه الندوة .

جابر عصفور :

هل يمكن الفصل بين السؤال الذى يطرحه الدكتور صبرى على المستوى النقدى والأنماط الحضارية ؟

صبرى حافظ :

المشكلة هنا ليست قضية نقد . ولكن هناك شيئا ينقصنا ، وهو ما يسمى بتاريخ الأفكار ، أى أن مجرد التاريخ الثقافى فى حد ذاته غير قائم ، ليس بالنسبة للعصر الحديث فقط ، وإنما لكل الأدب العربى . وأنا مازلت عندما أتلمس الجرجانى ، أو غيره ، أجد أنهم غرباء عنى ، وهذا لا يصح ، بل يجب أن يكون هؤلاء قائمين فى وعيى مهاكان رأيى فيهم ، وهذه مشكلة تاريخ . وأنا أعتقد أنها مرتبطة بأشياء كثيرة : مرتبطة بنسبة الأمية الموجودة عندنا ، ومرتبطة بنسبة التعليم ، ومرتبطة بدور الجامعات ومرتبطة بدور الكتب والثقافة .

شكرى عياد :

وأنا أقول إنها مرتبطة بضعف الخلق . ولكى تكون قادرا حقا على أن تتناول هؤلاء بالحديث ، لابد أن تكون قادرا على النظر إليهم وأن تبدى رأيك فيهم . ومادمت لا تستطيع أن تلتزم بفكرك أنت ، فسيكون ما تكتبه عنهم مجرد كلام غير ذى جدوى . ونحن مازلنا نكتب كلاما لا جدوى منه حتى الآن لأننا نخاف . وليس معنى هذا أنى أنكر التراث الحديث والنقد كما قلنا ، وإنما أقول إن اللمحات أو القدرات الخلاقة فى حقيقة الأمر محدودة ، وأننا مقلدون ونقلة ، ومازلنا كذلك ، مع كل الاحترام لما تم .

جابر عصفور :

ربما كان هذا من الدكتور شكرى يعنى اقتراح سؤال للدكتور عبد المحسن بأننا مقلدون ونقلة .

عبد المحسن بدر :

أريد فى الحقيقة أن أرجع للمسألة التى أثارها الدكتور عز . هل هناك إمكانية لخلق ذوق عام أولإيجاد حد أدنى من الالتقاء ؟ .. الواقع أن هناك ما يعترضنا فى هذا المجال .. ودعونا نضرب فى الجذور بقدر مًا . جميع الدول الشبيهة بنا ـ ومن بينها الدول العربية ـ يطغى الإعلام فيها على الثقافة . والمفروض أن الثقافة فى أى دولة أمر استراتيجى ، بينما الإعلام تكتيكى ومتغير يومى . ونظرا لغلبة الإعلام والحاجة إليه فى كل هذه البقاع ، فإن الثقافة تخضع له ، فتتغير بالتالى تكتيكيا على المستوى العام نظرا لتغير الإعلام ، والمواقف التكتيكية المعينة على الصعيد الواقعى .

والناقد الذى يريد أن يحمل مسئوليته كاملة فى هذا الجو ، إنما يحمل عبئا ثقيلا ، لأن الصعيد العام لا يساعده ، بل إن الظروف العامة تعوقه بأكثر مما تعينه . ومن هنا فإن الناقد الواعى ، أو حسن النية ، أو من يريد أن يحمل مسئوليته كاملة ـ إذا كان ملتزما ومسئولا ـ عليه أن يساعد نفسه . ولكن يساعد نفسه بأى معنى ؟ أولا ، ألا يكون متناقضا مع نفسه .. وهذه تعود بنا إلى رؤية للعالم ؛ وأن تكون ثقافته متكاملة ، بمعنى أن الأرضية التى يتحرك عليها ـ مثلا فى المجال السياسى وفى نظرته الاقتصادية ، وفى نظرته النقدية والأدبية ، أيا كانت هذه النظرة ـ يجب أن تشكل كلا متكاملا . ومن هنا ينطلق من موقف معين ثابت ، ولا أعنى بالثبات الجمود ، وإنما أعنى أن يكون له موقف متبلور خاضع للتوعية والتعميق إلى آخر كل هذه الأمور . ثم عليه بعد ذلك أن يكون متسقا مع نفسه فى توصيل هذه الرؤية من خلال ممارساته للعملية الإبداعية ، وتوصيلها بأكبر قدر ممكن من الوضوح . ومن هذا الوضوح تبدأ المواقف النقدية فى التبلور ، وتكون هذه المواقف المتبلورة واضحة أيضا . لذلك يتبلور موقف حضارى معين من رؤية العالم . وبالتالى يبدأ الناس يفهمون بعضهم البعض ، فيعرف كل واحد موقع الآخر ، ومن ثم يكون أقدر على الفهم والحوار والتعامل معه فى نفس الوقت . وتصورى أن هذا هو الطريق إلى تكوين الحد الأدنى ، إذا ما أردنا أن نحقق حدا أدنى فى الواقع النقدى الذى نعيشه .

عز الدين اسماعيل :

هذه رغبة بالنسبة للمستقبل ، وأما بالنسبة لما تم إنجازه عبر المائة عام السابقة ، هل نحن نقف منه موقفا واحدا ؟ . ولماذا نختلف هذا الاختلاف الكبير ؟ . التجربة التى مضت ومحصت ودرست واستقرت فى وعينا وفى ضميرنا بشكل ما ؛ كيف نكون ـ على الأقل ـ بالنسبة إليها على قدر من التفهم المشترك الذى يسمح بحوار جديد ؟ وأريد أن أقول شيئا . إذا أردنا أن نتحاور اليوم ، وأردنا أن نتواصل من خلال هذا الحوار لإرساء حد أدنى مشترك ، كيف يتسنى لنا هذا ونحن نختلف أشد الاختلاف حول فلان من المبدعين الشعراء أو الكتاب ؛ أو حول قيمة الفكرة الفلانية التى طرحها فلان أو ما إلى ذلك فى الزمن الذى أصبح ماضيا . فى تصورى لن نصل قبل أن نمحص كل ذلك ونغربله ، ونتلاقى فيه عند حد ما من التفهم المشترك . كل هذا هو الذى يؤهل اللحظة الراهنة لأن تسمح بهذا الحوار المتبادل ، أو الذى يمكن أن يتبادل . والقضية الآن هى أن إنشاء الحوار نفسه معضلة . نتحاور مع من ، وبأى لغة ؟ أنت تفكر مائة مرة فى أن تدخل الحوار أولا تدخل ، لأنك ابتداء تدرك أنك تقف على طرف نقيض مع الآخر ، وأن الحد الأدنى من التفهم مفقود .. والسبب فى ذلك أن كل التجربة الماضية أخذت فى ضمائرنا أشكالا مختلفة متباينة تماما . أنت ترى هذا الشاعر قمة ، وأنا أراه رجلا سطحيا وعاديا ، أو أنه ساذج ، وأن عطاءه لم يصنع شيئا . وهكذا لا نكاد نجد القدر المشترك الذى يمحص التجربة الماضية كلها . ويجعلنا نتحاور حول ما يجب أن يكون الآن أو ما يجب أن يكون فى المستقبل .

بدر الديب :

أتصور أنك عبرت بقدر كبير ـ إلى حد ما ـ من التشاؤم . وربما كنت أنا الذى بدأت أولا بهذا التشاؤم . أعتقد أن هناك أنواعا مختلفة من الاتفاق يمكن أن نلتقى عندها وهى كثيرة وقائمة .. وعندما ننظر إلى تاريخ الأدب العربى كله نجد عددا من الشعراء يمكن أن نلتقى حوله . وكذلك هناك نقاد يمكن أن نلتقى حولهم ؛ وليس هذا هو المشكل . والخلاف فى الحقيقة أمر لا أخشاه ؛ وهو معروف فى أوربا ، وفى تاريخ أوروبا بشكل قوى ، حتى إنهم يختلفون حول «ميلتون» . وقد ذكر

أحدهم للآخر أن كل ما يحبه عند ملتون هو نفسه ما لا يحبه هو . وأنا أتصور أن ليس هناك خوف من هذه النسبية ، وإنما المهم هو أن يكون هذا مصاغا ؛ لأنك عندما تقف منى موقفا مضادا تماما ، وكان موقفك واضحا ، فسوف أقترب منك ولو بالفهم ، أى ستصبح معارضتى لك أكثر تعقلا إن كنت معارضا . وأعتقد أن هناك أمرين نعجز باستمرار عن صنعهما : أولهما يتعلق بالجامعة ، وهذا الدور أساسى وخطير ؛ لأن كل الدراسات الأدبية الحقيقية لها متخصصون متفرغون فى الجامعة ، ولا نستطيع أن نقيم مؤسسة للتفرغ لدراسة الأدب ؛ فهذا صعب . وأعمال الأساتذة النقاد فى الكليات يجب أن تكون معروفة ، مثل مجلتنا هذه ، أو مثل السينما أو الأفلام أو التلفيزيون ، وعندما يصدر كتاب من كتب الأساتذة ، يجب أن نعرفه وأن نتحاور حوله ...

شكرى عياد :

كلام الأستاذ بدر هو الذى استفزنى ، وقد كنت أود التعليق على كلام الدكتور عبد المحسن ، وقبل ذلك كلام صبرى ، فهم يدخلوننا فى مشاكل .. لقد بدأت القول باستقلالية النقد ، واتجه الحديث عن استقلاليته عن الإبداع . والأهم من هذا هو استقلالية النقد كنشاط فكرى حضارى عن مشاكل أخرى كثيرة يريدون أن يغرقونا فيها ، مثل مشكلة السياسة الثقافية وأنها استراتيجية بينما الإعلام تكتيكى .. مالنا وهذا ؟ وهنا يمكن أن اختلف فأقول : إن السياسة الثقافية لا تتعلق بالاستراتيجية ولا بالتكتيكك . وأنا شخصيا أرى أن الثقافة ليست من مهمة الدولة أصلا . الثقافة مؤسسة حرة ، وإذا تفضلت الدولة بإعانتها فهى مشكورة ، ولكن الثقافة ليست من سياسة الدولة . وعلى كل حال فلنتفق على طرح هذه المشكلة جانبا ، ولا نتحدث فيها الآن ، لأنها فى الحقيقة أوسع بكثير من المشكلة التى بدأنا بها . وأخشى أن ننزلق إلى مرض آخر غير المرض الذى أشار اليه الأستاذ بدر ، وهو مرض عدم الاستمرارية وعدم التراكم . والمرض الآخر الذى أقصده هو أننا بدأنا من مشكلة صغيرة ، ولأننا مساكين ، وغارقون فى ألف مشكلة ، نجد أننا غير قادرين على أن نحصر أنفسنا ـ ولو مؤقتا ـ فى هذه المشكلة الصغيرة ولو كبداية لحل جانب من المشاكل الكبيرة المتشابكة التى تملأ علينا ساحتنا . وقد كنت لا أحب أن نقع فى هذا المرض الآن فى هذه المناقشة .

صبرى حافظ :

نحن متفقون فى هذا جدا . ولكن الكلام الذى قاله الدكتور عبد المحسن عن الإعلام والثقافة ، أتصور أن الجزء المهم فيه هو أن الإعلام يقوم بدور كبير جدا فى إشاعة بعض القيم الأدبية ، وهذه القيم من المفروض أن يصححها النقد . فالإعلام يقوم بما أود أن أسميه بعملية طمس الذاكرة النقدية عند الناس ، أو أنه يلغيها تقريبا ، بمعنى أنه يستمر ويلح على أشياء معينة ، وهذه الأشياء تتحول إلى أشياء راسخة . وهذا يؤدى فيما بعد لا إلى مجرد تشويه معرفة الناس بهذه الأشياء التى يقوم بها الإعلام ، وإنما يؤدى إلى شىء أهم من ذلك ، وهو أننا فى نهاية الأمر نصبح نقديا وثقافيا وفكريا مجتمعا بلا ذاكرة ، وهذا هو الناتج . عندما نقدم الإعلام على الثقافة فنحن نرسخ قيمة أخرى ، وهى أننا نلغى الذاكرة بمعناها النقدى وبمعناها التراكمى . ويحدث هذا أيضا من عملية مهمة ثانية وهى أن التراكم لا يتحول إلى مؤسسة فيصبح الفرد مدينا لها ، بل إن الفرد يصبح هو البديل للمؤسسة ؛ وبهذا يتجمد ولا يتقدم . ونحن عندنا مشكلة كبيرة جدا وموجودة عند عدد كبير من كتابنا . وهذه مشكلة من المشاكل التى يجب أن يواجهها النقد : إن عددا قليلا جدا من الكتاب هو الذى يتقدم ، بينما عدد أكبر ينحدر ، أو يصل إلى مرحلة معينة ثم ينحدر فنيا ، بل حتى فى لغة التعبير ، وفى البناء . لقد كان هناك كتاب يكتبون الرواية منذ عشرين سنة أفضل من الرواية التى يكتبونها اليوم فى مصر . إن الاستمرار ليس بالحتم استمرارا للأمام ، وإذا كان الأمر كذلك فإنه يؤدى إلى شكل من أشكال التخلف الأدبى والإبداعى والنقدى والفكرى ، وعندئذ يأتى الإعلام ولا يترك هذا الموضوع فى حاله . وإذا ظهر عمل نقدى متخصص صغير فإن الإعلام لا يعيد مراجعته ، وإنما يقول إن هذا هو الجيد .

شكرى عياد :

دع الإعلام وشأنه ، فالإعلام لا يعمل هذا فحسب ، وإنما الإعلام يقوم بأشياء كثيرة جدا ، وقد تكون هذه الأشياء خطرة ، وأيضا إمكانيات الإعلام هائلة .

صبرى حافظ :

ليس لنا شأن إلا بعلاقة الإعلام بالثقافة ، ونحن نريد تحديد الموضوع كما أردت .

شكرى عياد :

هذا الموضوع لا يمكن تحديده لأنه واسع جدا .. فالإعلام وعلاقته بالثقافة ، أقترح أن يكون موضوع ندوة خاصة .

عزالدين اسماعيل :

لو سمحتم لى أعود إلى النقطة المتعلقة بالحد الأدنى من الاتفاق كضرورة لإنشاء حوار بناء ، والاختلاف الذى أشرت إليه هو الاختلاف الذى يسبق الوصول إلى الحد الأدنى المشترك من الاتفاق ، الذى لا أعنى به الاتفاق على حكم أو على قاعدة ، أو ما إلى ذلك ، وإنما أعنى اتفاقا نهائيا وكليا ودائما على المواد ؛ أو على أن هناك أشياء تتحرك ، أو تظل فى مستوى المسلمات ، أو تصل إلى حد أن تصبح مسلمات . وإذا ما وصلنا جميعا من النضج إلى هذا الحد الأدنى من الاتفاق على الأشياء ، ثم اختلفنا بعد ذلك اختلافا بعيد المدى ، فإن هذا الاختلاف يكون مثمرا ، وأنا أسلم به ، بل أرجوه وأطلبه لأنه دليل الحيوية .

صبرى حافظ :

هذا بدء ثقافى ...

عزالدين اسماعيل :

هذا إشكال جوهرى وحقيقى فى واقعنا ، وهو الذى ينبغى أن

نواجهه بالنقد ، أو نوجه وظيفة النقد إليه ، لإنشاء هذا الحد الأدنى من الوعى بالأشياء ، وتقديرها ، والقدرة على تقديرها . ثم يبقى بعد ذلك أن نختلف فيما دون ذلك ، ولابد أن نختلف كى يحدث النمو والتراكم والاتصال الدائم نتيجة الخلاف بعد الخلاف .. نختلف مع أنفسنا ، ويختلف معنا الجيل التالى وهكذا .. وهذا شىء طبيعى . إن كل شعب على الأقل يحرص على أن تكون بينه لغة مشتركة .. واللغة يتفاهم بها الناس ولكنها لا تمنع أبدا أن يختلفوا فيما بينهم .

أما بالنسبة للدور النقدى فأريد أن أرجع إلى وظيفة عملية له حتى نصل إلى نتائج إيجابية لهذه المناقشة .. والوظيفة العملية التى أريدها هى أن يتجه عمل النقد فيما يتجه إليه فى وقتنا الراهن إلى فكرة إعادة النظر والتقييم لنتائج حقبة نسميها الحقبة الحديثة فى حياتنا باعتبارها مرحلة متجانسة ، وأن يعاد النظر فى المسلمات والقضايا التى طرحت وأخذت على أنها مسلمات ، وأن تمحص مرة أخرى ، وأن تعاد عملية خلق الترابط والتجانس والتماسك بين الوحدات على أرض واحدة وهكذا . وهذا العمل يتطلب جهدا كبيرا من القائمين بالعملية النقدية من أجل تصفية ذلك كله إلى ما يمكن أن يهيىء لنا لغة مشتركة .. ولكن قبل هذا فليختلف الناس أحيانا على ما يقع فى دائرة البديهيات . أما كيف يمكن أن ينشأ حوار مثمر وبناء وإيجابى بعد ذلك ، فهذه هى القضية .

شكرى عياد :

الحقيقة أنى أريد أن أشيرهنا إلى قضية لم نتعرض لها وتخص النقد بالذات ، وهى قضية التقدم الهائل الذى حدث فى الفكر النقدى فى خلال الأعوام الخمسين الأخيرة ، أو ربما أقل من ذلك فى الحقيقة ، فقد تصل إلى ثلاثين سنة فقط ، أى بعد الحرب العالمية الثانية بالضبط . هذه القضية التى لم نشر إليها حتى الآن هى المسئولة عن كثير من الافتتان السطحى بما يأتى من الغرب ، وهو الأمر الذى اشتكى منه الدكتور عبد المحسن ، وأشار إليه الدكتور عزالدين اسماعيل أكثر من مرة عندما تحدث عن اختلاف لغات النقاد .. قد يكون هناك شىء من الظلم فى الاتهام بأننا نكرر أنفسنا فى نشاطنا النقدى الحديث ، والحق أن هذا ليس صحيحا ، والأولى أن نقيم ما صنعه الآخرون . فمثلا مندور وهو أحدث ناقد كبير ، أصبح مؤسسة كما يقول الدكتور صبرى حافظ ، ولا أريد أن أطيل كثيرا فى هذا ، ولكن كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» عمل جيد ومهم فى تقييم تراث من سبقوه بالإضافة إلى عمله هو بعد ذلك . هناك أيضا زميلنا الدكتور أحمد كمال زكى وله أيضا متابعة لهذا فى النقد الحديث ، أى أن هذه العملية لم تتوقف ، وإنما المسألة ببساطة إذا ما عدنا إلى جذر المشكلة أننا مثل الأرض المنخفضة والغرب مثل الأرض العالية ، وبالطبع فإن مياه العكرة لابد أن تهبط إلينا من عندهم على نحو مايعرف الفلاحون من أن الأرض المنخفضة تأخذ مايرد إليها من المياه الأرض العالية فتكثر فيها الأملاح . وإذن فنحن نأخذ التصفية المالحة من أرض الغرب . وإلى أن نستطيع الاقتناع بأننا فكريا على الأقل آدميون كما أن الآخرين آدميون أيضا ، وأننا دون خوف منهم ، وبكل الرغبة فى أن نتعلم منهم لن نستطيع أن نكون أكثر من أنفسنا . أى بالتعبير البسيط : أنا لا أستطيع أن أكون أكثر مما أنا ، بمعنى أن القرد مهما حاول أن يقلد الإنسان فسيظل قردا ، ولن يستطيع أن يتصرف إلا كما يتصرف القرد ، ولن يفكر إلا كما يفكر القرد . من هنا أقول أنى مهما آخذ من الخارج فلن أكون إلا أنا ، ولابد أن يكون عندى الشجاعة لأن أكون أنا ، عندما أتعلم من الغرب أو عندما أفكر فى تراثى .. وهذا قلب المشكلة ، وهى محنة خلقية أو مرض قبل أن تكون مشكلة نقد أو مشكلة حضارة .

جابر عصفور :

هناك نوعان من المشكلات .. مشكلات داخلية فى بنية النقد نفسه ، ومشكلات تأتى من صلة بنية النقد بأشياء خارجة . لماذا ينصب التركيز دائما على قدر من المشكلات الداخلية مع أن الكثير منها فى الحقيقة نتاج لمشكلات خارجة عنه . وأنا أوجه هذا الكلام إلى الدكتور شكرى لأنه حريص دائما على أن يبعدنا عن هذا .

شكرى عياد :

أنا ابتدأت من هذا

جابر عصفور :

ولكن كلما اقتربنا منها قلت لنا اتركوها .

شكرى عياد :

لأننا لابد أن نركز على القضية الجزئية ، وإذا ما وسعناها بهذا الشكل وأردنا أن نعالجها بصراحة وموضوعية ، فسننتهى إلى ما انتهينا إليه الآن ، وهى حال لاتسر .

عز الدين الدين إسماعيل :

هناك قضية أثرتها فى البداية وهى قضية النقد الأكاديمى وغير الأكاديمى ، وهى قضية مطروحة أيضا وكثير من الناس مهتمون بهذه المسألة ويلحون على الكلام فيها . وهناك شبه اعتقاد لبعض الناس فى أن هذا النقد الأكاديمى عمل يعزل نفسه بطبيعته عن الحياة وعن الواقع ، وعما تحتاجه البيئة ، وأنه يحلق فى أوهام وفلسفات ، وما إلى ذلك من أقوال ترد فى هذا السياق ، من قبيل أن النقد الفعال المؤثر الحيوى الذى تتوافر فيه كل الصفات الإيجابية هو ذلك النقد الذى يطلع علينا كل يوم أو بين يوم وآخر فى هذه الممارسات البسيطة السريعة الملاحقة لكل ما يظهر من نتاج أدبى . وهذه القضية تحتاج إلى كلمة ، لا للانتصاف لشىء ، ولا للتقليل من قيمة شىء ، وإنما لوضع الأشياء فى نصابها بالنسبة للوظيفة المنوطة بما يسمى النقد الأكاديمى ، وهل هو عمل معزول عن الحياة وعن المجتمع ولا وظيفة له مباشرة فى واقع الحياة الأدبية ، وفى تطويرها ، وأن النقد اليومى الملاحق المتابع هو صاحب الدور الحيوى الحقيقى .

بدر الديب

النقد الأكاديمى هو الخلاص ، وهو الذى ننتظر منه الحلول دون شك ، ولكن كلمة الأكاديمى هذه نضطرب أحيانا فى معناها . أحيانا

عندما يستخدمونها فى النقد يقصدون بها الـ Scholarly work وهو عبارة عن القوائم البيبليوجرافية والنقد التاريخى للنصوص ، والتواريخ وما أشبه . وحتى هذا نحن محتاجون إليه احتياجا حقيقيا . وأنا أتصور وأنا أتحدث عن المتابعة أنى أقول عنها : إن هذا هو الحد الأدنى الذى يجب أن نبدأ منه . ولكن الدراسات الأكاديمية هى طبعا خلاصنا فى الحقيقة ، وإلا كيف نغير القيم وكيف نعمل فى التاريخ دون جمع هذه المعلومات على الأقل ودراستها دراسة حقيقية ونقلها نقلا حقيقيا ؟ النقد الأكاديمى بهذا المعنى ليس جوهريا فحسب وإنما بدونه نضل .

شكرى عياد :

يمكن أن أقول كلمة فى هذه المسألة ، وربما كان هذا محاولة منى لترجمة كلام الأستاذ بدر . النقد الأكاديمى كما أتخيله فى مفهومى هو أن الجامعات بالنسبة لدراسة الأدب هى المختبر الذى تنمى فيه الأفكار ، وهى تشبه فى ذلك ما يسمونه بالـ Hot House المستعمل فى تربية النبات . وإذن فالجامعات فى الحقيقة تعزل الأفكار ـ عمدا ـ عن الممارسة اليومية ، لأن هذا يسمح لها بأن تتطور وتنمو فى شيء من الهدوء . وهذا يساعد جدا ، بل هو ليس مجرد مساعد ، وإنما يكاد يكون شرطا جوهريا للوعى النقدى الذى تحدثنا عنه . وكثير من العادات الأكاديمية ينبغى أن تكون عادات قائمة فى الحياة ذاتها ، ومن ذلك ما يسمونه بالـ Sense of Fact أو الحرص على الأمانة فى الوقائع . وهذا سلوك علمى ، بل يكاد يكون خلقيا يتربى على أحسن وجه فى الجامعة . ولكن إلى جانب ذلك هناك شيء يجب ألا ننساه ، وهو أن الأكاديمية من السهل أن تنزلق فى دراساتها إلى تقليد ، وإلى السير فى طريق معبد اتخذه أستاذ ما وأورثه تلاميذه ، ويظل هكذا إلى أن تحدث ثورة داخل الجامعة نفسها . وكلنا يعرف أن كثيرا من أساتذة الفلسفة وغير الفلسفة لم يكن أمامهم من سبيل إلى إصلاح الجامعة إلا بمحاربتها من الخارج . وهذا هو الشيء السيِّئ فى الأكاديمية ، والذى يمكن أن يكون ظاهرا عندنا بنسبة أكبر من ظهوره فى بلاد أخرى ، نظرا لأن الأستاذ الجامعى عندنا ـ بمنتهى الصراحة ـ مثقل بأعباء لا يقدر على حملها إلا أنصاف الآلهة ، وليس مجرد الأبطال ـ فكيف يستطيع أن يجد أيضا فوق أن يراعى الأصول العادية الدائمة الثابتة للبحث العلمى . وهذا الكلام ينبغى ألا يترك دون تعليق من الدكتور عز الدين .

عز الدين إسماعيل :

الحقيقة أن هذا كتب أكثر من مرة فى بعض المجلات ، وقاله كثير من المشتغلين أيضا بالثقافة . وربما وجه أيضا إلى مجلة «فصول» فيما وجه إليها وفيما يوجه إليها من كثير من الناس من أنها مجلة أكاديمية ، وكأن كلمة أكاديمية أصبحت شعارا تقبل به الشيء دفعة واحدة ، أو ترفضه دفعة واحدة . وكأن من يريد أن يريح نفسه ما عليه إلا أن يقول : إنها مجلة أكاديمية . ويتجنب بذلك كل الأعباء المتعلقة بالنظر فيما إذا كان فيها شيء ؛ أو أن يقول لنفسه : مادامت أكاديمية فلندعها جانبا للأكاديميين فقط . هذا معنى نسمعه حتى الآن ، وهذا دليل على أن المفاهيم البسيطة الأولية التى تقع فى البديهيات لانكاد نلتقى عندها . أما ما يلاحظ أحيانا من وقوع الأكاديمية فى دائرة الجمود ، ففى الحقيقة أن هذا يتنافى تماما مع الإمكانية الوحيدة المتاحة لفكرة التراكم والتتابع التى تحدثنا عنها من قبل ؛ لأننى أتصور أنه إذا ما كان هناك مجال محدد أو إطار محدد محصور تماما ، فمن الممكن أن تتحقق فيه ظاهرة التراكم العلمى والتطور والنمو والاطراد . وكذلك الأمر فى مجال الدراسات الأدبية أيضا ؛ فهو مجال أكاديمى لأنه ـ وهذا يمكن الآن تسجيله والاتفاق عليه بشكل ما ـ إذا قيست الأبحاث التى قدمت فى الدراسات الأدبية منذ خمسين عاما إلى الجامعة بما يقدم اليوم فلاشك أن هناك مرحلة تطور ملحوظة . فمن الطبيعى جدا ، والمألوف جدا ، الذى يعيه كل مشتغل بالجامعة ، هو أن يكون البحث أو العمل الذى يتقدم به ، أو الدراسة التى يقدمها ـ متقدمة خطوة ما عما سبقها من دراسات .

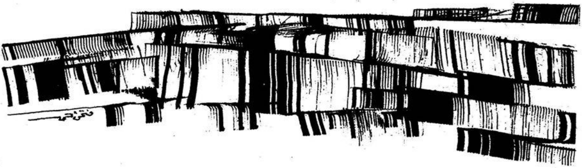
وعندما تأتى مرحلة من المراحل يتجمد فيها العمل بتأثير نفوذ أستاذ بعينه أو ما إلى ذلك فإن ذلك يؤدى إلى حدوث التخلف . وهذا قد يحدث فى قطاع محدود ، لأن الجامعة أصبحت عددا من الجامعات وعددا من الأساتذة ، وعددا من القدرات . وفى المحصلة النهائية أعتقد أن هناك ضمانا لهذا النوع من التراكم والنمو العلمى والاطراد فى الدراسات النقدية والأدبية ، وهذا الأمر لا أستطيع أن أقول إنه متحقق خارج الإطار الأكاديمى بشكل ملحوظ بنفس الدرجة . فدراسات العقاد الأدبية فى الثلاثينيات تمثل قمة من قمم الدراسات فى ذلك الوقت ، وأعتقد أن أشباه العقاد ـ إن صح أن له أشباها من حيث الوضع الاجتماعى على الأقل ـ لم يستطيعوا بعده أن يحققوا المستوى الذى حققه هو فى ذلك الوقت . وهذا الاعتبار معناه أنهم لا ينتمون إلى العقاد ولا ينتمون إلى فكر طرح قبلهم ، وعليهم أن يجاوزوه ، أو يصلوا إلى مستواه على أقل تقدير .

والفرق الذى أتمثله فى هذا السياق بين الدراسة الأكاديمية ، وبين الدراسة خارج إطار الأكاديمية هو أن تحقيق التراكم العلمى أو التراكم الفكرى متاح بالضرورة ، مهما كانت المعوقات فى بعض الأحيان ، فى إطار أكثر مما هو متاح خارج إطار الجامعة . ولذلك فإن نظرة إلى ما يكتب فى هذه الأيام من كلام يقال إنه كتابة نقدية فى صحيفة أو فى جريدة أو فى مجلة عابرة تُبين أين تقف هذه الكتابات من حركة الفكر النقدى التى مر عليها الآن قرابة مائة عام . وأحيانا ، أو فى كثير من الأحيان ، نحس أن هذه الكتابات يمكن أن ترجع إلى الوراء عشرات السنين ، أو كما قيل فى هذه الندوة من أن هناك كتابات نقدية قبل خمسين عاما هى فى مستواها وفى جديتها ورصانتها ووعيها أكثر تقدما من كتابات هذه الأيام . وهذه الموازنة انسقت إليها بالضرورة لا دفاعا عن الأكاديمية ، ولا طعنا فى غير الأكاديمية ، ولكن حرصا على فهم الوظيفة الحقيقة للأكاديمية ، وكيف ينبغى أن تكون ، وما حققته ، وما يمكن أن تحققه .

شكرى عياد :

تسمح لى بتعليق . إن ملاحظاتك تدعو إلى ندوة خاصة عن دور الجامعة ، لجملة أسباب . نستطيع أن نتفق جميعا على أن الجامعة هى البؤرة التى يمكن أن يتم فيها وعى ثقافى جديدٌ ، لا فى النقد وحده ، بل

إعداد : أحمد بدوى



فى أى مجال آخر من مجالات الفكر . وليس هناك خلاف حول هذا . ولكن السؤال : لماذا تدهور النقد خارج الجامعة ؟ يمكن الرد عليه بأن النقد بطبيعة الحال ليس مؤسسة . والنقد الذى كان يتم خارج الجامعة كان مرتبطا بمؤسسة هى الصحافة . ولكن الصحافة أصبحت الآن صحافة ، ولم تعد أدبا كما كانت فى الوقت الذى كان يكتب فيه طه حسين أو العقاد مقالاتهما النقدية . ولذلك فإنه لا مخرج ولا مخلص لمن يريد أن يدرس دراسة نقدية جادة ، أو أن يمارس النقد بطريقة جادة ، من أن ينتمى إلى الجامعة كمؤسسة .

والجامعية ، أو كلمة Academism ، لم تكتسب مفهوم التقليدية اعتباطا ، وإنما بطبيعة الحال بحكم كونها مؤسسة لها طبيعة الاستقرار فهى تحتاج من وقت لآخر إلى نوع من الهزة وإلى الثورة من داخلها وليس من خارجها . ونأتى هنا إلى قضية أخرى أريد أن أبدى حولها ملاحظة . عندما نتكلم عن التراكم وعن التفاهم وعن اللغة المشتركة فإننا لا ننفى الثورة داخل التراكم ، ولا الاختلاف داخل مفهوم اللغة . والثورة على بعض الممارسات أو الإجراءات أو حتى المناهج المتبعة فى بعض الجامعات أو فى الجامعات كلها ــ ربما كانت ضرورية ومهمة لعملية التراكم أكثر من مجرد الاستمرار ، لأن هذه الثورة تحذف الفضول . والعملية عملية بيولوجية محضة ، ولابد من هدم الخلايا الميتة حتى يستمر الجسم فى الحياة . وهذه هى ملاحظتى الأخيرة .

صبرى حافظ :

هناك تعليق بسيط حول مسألة الأكاديمية . وأنا فى تصورى أرى أن هناك معنيين أساسيين للأكاديمية عندما نتعامل بها . إذا كانت الأكاديمية بمعنى الجدية والنظرة العقلية والتربية العلمية فهذا موضوع . أما إذا كانت الأكاديمية تطرح بمعنى العزلة والانغلاق عن الحركة الثقافية والاهتمام بالأشياء التى لا اتصال لها بالواقع الثقافى والاجتماعى ، فهذا هو المفهوم الذى أتصور أننا نرفضه أيضا . حتى أولئك الذين يتهمون بأنهم أكاديميون يرفضون هذا المفهوم . والحركة النقدية فى مصر على وجه التحديد كان فيها إسهامات كبيرة جدا لبعض النقاد من خارج الجامعة . وكانت هذه الإسهامات مهمة . ولنتذكر دور يحيى حقى مثلا ، ودور فخرى أبو السعود ، مع أن أحداً لا يذكره الآن ، ودور معاوية محمد نور ، ولا يذكره أحد الآن أيضا ، حتى مندور وعلى الراعى وإسهامها الكبير فى النقد الذى صدر عنهما وهما خارج الجامعة . ولا حرج فى القول بأن هذا الإسهام يمكن أن يدخل فى إطار الدراسة التى نسميها الأكاديمية ، بمعنى أنها يتوافر لها مجموعة من التقاليد العلمية الأساسية التى يجب أن تكون هى الحد الأدنى فى أية دراسة نسميها نقدية . ومن هنا نبدأ الدخول فى نقطة ثانية وهى علاقة الناقد بالجمهور ، وأقصد بالجمهور معناه الواسع ؛ جمهور القارئ والجمهور الذى هو جزء من الحركة الثقافية . هل الناقد جزء من الحركة الثقافية العامة أم أن الناقد معزول عن هذه الحركة وعاكف على عمل الأبحاث فى الجامعة ، وليس لأبحاثه علاقة آنية ولا دور كبير فى هذه العملية ؟

هناك أيضا نقطة أساسية أريد أن أطرحها وهى العلاقة بين المبدع ــ سواء كان ناقدا أو كاتبا خلاقا ــ وبين الجمهور ، بمعنى أنه لم يحدث حتى الآن أن أصبح الجمهور هو الشىء الأساسى الذى يتوجه إليه الناقد والمبدع معا ، بمعنى أن يكون الجمهور هو القاعدة التى تحمى المبدع اقتصاديا وفكريا وتحميه من أمور أخرى كثيرة جدا يواجه بها فى عملية الإبداع . حتى الآن لم يستقل الكاتب أو المثقف المصرى عن كثير من المؤسسات الأخرى. ليس لها علاقة بمؤسسته الثقافية ، ولا بدوره بسبب أن علاقته بهذا الجمهور علاقة ليست أساسية . وهذه تقودنا إلى مشكلة أخرى أيضا عن المثقف التقليدى والمثقف العضوى إلى آخر هذه النظريات الداخلة فى تلك المشكلة . والسؤال هو : لماذا لم يحدث هذا ؟ وهذا جزء من المشاكل الأساسية فى مشكلة النقد وفى عدم قيامه بدوره . وواضح أننا من خلال هذه الندوة على شبه اتفاق بأن النقد لم يقم بدوره فى مشاكل كثيرة جدا خاصة بقضية علاقته بالتراث والتراكم ومشاكل أخرى كثيرة جدا خاصة بعملية التقييم وعلاقته بالإبداع وبعملية المتابعة ، وكل هذا ناتج فى تصورى من أن هذه العلاقة لم تدرس بشكل كاف ولم تطرح تصورات لحلها .

عز الدين اسماعيل :

يبقى شىء واحد وهو يترتب على هذا تماما وهو الجمهور الناقد أو المستهلك . كل القضايا التى تعرضنا لها أو الجوانب التى مستها المناقشات كانت تتعلق بالناقد ودوره ووظيفته ، ولكنا لم نتعرض لموضوع الناقد صاحب الحق الأول وهو القارىء أو الجمهور . وموضوع الجمهور القارىء يمثل قضية ربما يقول الدكتور شكرى إنها تتطلب ندوة

خاصة .. فى الحقيقة هناك سؤال هو : إلى أى حد يصبح الجمهور نفسه قائما بوظيفة الناقد الذى هو صمام الأمان ، والذى يجنب النقد ما أشرت إليه فى مستهل كلامك من أن هناك أشياء ينبغى أن ترفض أصلا ؟ .. لماذا لا يكون هذا من وظيفة الجمهور القارىء نفسه ؟

بدر الديب :

ولكنها تظل وظيفة النقد أيضا . ونحن قد بدأنا الحديث بقولنا : إن وظيفة النقد الأساسية الأولى هى خلق اهتمام ووعى بالأدب . وعندما يخلق النقد اهتماما ووعيا بالأدب ، فإنه يعلم الناس ويمنحهم قدرا من القدرة على الحكم وعلى النقد .. ويخيل إلى أن هذه مسألة ضرورية بالنسبة لعملية النقد . فالتفكير فى الجمهور تفكير فى الثقافة والتعليم . وهذه قضية أخرى .

جابر عصفور :

ولكن هناك قضية أخرى سبق أن أشار إليها الدكتور عبد المحسن وهى مسألة الغموض عندما قال : إن هناك كتابات نقدية غير مفهومة .

بدر الديب :

العلم من الضرورى له درجات من الغموض .

عبد المحسن بدر :

نحن بدأنا بملحوظتين أخيرتين لا أجد بدا من ذكرهما فى مسألة القدم والحداثة بالنسبة للدراسات الأكاديمية . وأنا لا أريد لهذه القضية أن تمر ؛ لأن القضية فى الواقع ليست قضية القدم أو الحداثة فى الموضوع . وأنا أذكر أن الدكتور طه حسين قد أحدث تأثيرا كبيرا جدا فى تاريخ الأدب العربى نتيجة لتناوله للشعر الجاهلى . والقضية التى تحسم هذا الأمر هى قضية منهج التناول ؛ فهو الذى يمكن أن يؤدى بأى موضوع مهما كان قديما لأن يكون موضوعا معاصرا ، لأنه سيجيب عن أسئلة تدور فى ذهن مثقف معاصر ، وتتصل بالواقع المعاصر . وإذن فالقدم والحداثة هنا ليسا بتأثيرهما المطلق ، وإنما المسألة هى قدم المنهج أو حداثته فى التناول . ومعنى المنهج هنا ، ولا أجد بدا من تعريفه مرة أخرى ، هو أنه الرؤية للحياة التى تجعل هذا التحليل صالحا للواقع الذى نعيشه ، أو يجيب عن أسئلة مطروحة فى الواقع الذى نعيش فيه ، أو أنه لا يجيب عن مثل هذه الأسئلة . أما بالنسبة للجمهور فأنا منذ البداية أقول : فلنجتهد كيفما نجتهد ، وإنما تمثل المنهج أو الموقف النقدى نفسه تمثلا كاملا ـ وليس مجرد حفظه ـ سيؤدى بالضرورة إلى أنك تستطيع أن تعبر عما تراه بوضوح . وأنا هنا أشعر أن قضية الغموض تأتى من عدم تمثل الناقد تمثلا كاملا لما يقول ، بل أساسا من عدم اتخاذه موقفا نقديا مما يقول ؛ لأنه عندمايتخذ موقفا نقديا ، وعندما يتمثله ، فإنه سيكون قد اختاره ، لأنه يجيب عن أسئلة معينة مطروحة عليه كذات ، ومطروحة على الواقع فى نفس الوقت . ومادامت عملية التمثل قد حدثت ، فإن الناقد فى تعبيره سيستطيع أن يوصل والتوصيل هنا ليس يعنى التسطيح بأى حال من الأحوال ، لأن الرؤية أو الفكر مهما كان معقدا فهو رغم ذلك من الممكن أن يصل . وإنما الذى يحدث حقيقة فى كثير من الأعمال النقدية هو أن الرؤية نفسها غامضة ، أو أن الرؤية نفسها غير متمثلة تمثلا كافيا ، ومن هنا فإنها تنقطع عن الجمهور .

والقضية عندئذ ليست قضية صعوبة فى اللغة ، وإنما هى قضية عدم تمثل قبل أن تكون صعوبة فى اللغة . ويوم أن تتمثل أنت ويوم أن يكون لك موقف ، ويوم أن يتكامل وعيك النقدى ، فإنك فى هذه الحالة تستطيع أن توصل أصعب الفكر فى الدنيا ، وأكثرها غموضا إلى هذا الجمهور القارىء ، وبالتالى يمكن للناقد أن يتعامل مع هذا الجمهور ، وتصبح عملية التوصيل أكثر جدوى . والمشكل هنا أنك تترك الأرض لهذا الناقد اليومى الذى لا موقف له ، والذى قد يقول كلاما خارجا عن النص ، ولا يخدم النص ، ويعطى مجموعة من الأحكام السطحية التقليدية المتكررة باستمرار ، التى يعيها أى ناقد ، وتترك له الأرضية ؛ لأنه يكتب على الأقل بوضوح ، وفى أرض مألوفة بالنسبة للجمهور القارىء ، وتتنازل أنت له عن هذه الأرضية . وليس هذا نتيجة لأنك يتحتم عليك كتابة نقدك بهذه اللغة ، وإنما فى كثير من الأحوال نتيجة عدم تمثل القضية ، أو عدم الوعى بها ، أو عدم وجود الموقف النقدى .

عز الدين اسماعيل :

على كل حال فإن هذا قد ربط لنا ثلاث نقاط من النقاط التى تحدثنا فيها ، فيما يتعلق بوظيفة النقد فى وقتنا الراهن . الأولى وظيفة النقد بالنسبة لنا . والثانية إمكانية خلق قدر مشترك من التفاهم عن طريق طرح الأفكار بالصورة الواضحة المهضومة التى تستطيع أن تصل إلى القارىء ، وأن تؤثر فيه . والنقطة الأخيرة أن مستوى التلقى يمكن أن يتطور ويرتفع مستواه بحيث ينفى بطبيعته كل ما يمكن أن يكون طارئا ومزيفا ، أو لا يستحق البقاء . وهذا يؤكد مرة أخرى أن من وظيفة النقد أن يساعد الجمهور على أن يصبح جمهورا قارئا بالمعنى الحقيقى ، أى أن يصبح الجمهور القارىء الذى يستطيع أن يكون المعيار الواسع العريض لكل ما يطرح عليه ، فيقبل ما يراه يستحق الاعتبار والنظر ، ويرفض مادون ذلك . وعندئذ تكون وظيفة النقد قد اتسعت من دور ناقد محترف إلى جمهور يتلقى ، وإلى جمهور قادر على النقد . وبهذا تتحقق نقطة الذوق العام الذى ينبغى أن يكون هناك قدر منه يحكم ، ويضبط أحكام الناس فيما يطرح عليهم من أعمال أدبية .

شكرى عياد :

ختام رائع .

عز الدين اسماعيل :

إذا كان لابد أن أقول شيئا فى النهاية ، فنحن فى الحقيقة لا نستطيع أن نعبر عن الشكر لكل الكلمات المضيئة ، والأفكار الجميلة التى طرحت . ولا أجد ما أستطيع أن أعبر به حقيقة عن مشاعرى الشخصية إزاء هذا الاهتمام ، وتكريس الوقت والجهد لهذه الندوة من جميع الإخوة الأفاضل .

تجربة نقدية

تحليل سيميولوجي لمسرحية "الأستاذ"

هدى وصفي



يفترض التحليل السيميولوجي لعرض مسرحي ، التعرف على بعض أصول اللعبة المسرحية ، كما يفترض أن الناقد يضع فى اعتباره النص المسرحي مكتوبا إلى جانب العرض له ، وذلك لكى يضعهما معاً فى حلقة واحدة من التفسير الإشارى . على أن التحليل السيميولوجي لا يفترض فى الوقت نفسه ، أن يكون المحلل عارفاً من قبل بأسرار المخرج وحيله أو أن يكون عارفاً مسبقاً بمفتاح العرض ، بل إنه قولا يقرأ ـ شأنه شأن أى متفرج عادى ـ «البرنامج» الذى يحتوى فى الغالب على كلمات بقلم المخرج ، بل يفضل أن ينطلق من قدرة وعيه الإدراكى على قراءة المسرحية نصا وعرضا ، فى الوقت الذى لا يمتلك فيه شبكة من الدلالات التى يمكن أن تفيد فى تحليل أى عمل مسرحى يقدم على خشبة المسرح . وخلاصة القول أن المحلل السيميولوجى للعمل المسرحى ، يبدأ عمله من حيث يبدأ المشاهد العادى ؛ فهو يبدأ بفك رموز ما يرى وما يسمع ، على نحو يتسم بالبساطة والتحفز فى آن واحد . وهو يستسلم ـ من ناحية ـ للعرض المسرحى فى سيره الانسيابى والزمنى (ولابد من الإبقاء على هذه الحالة المصاحبة لروح الاكتشاف الحثيث) ، وهو ـ من ناحية أخرى ـ يتحفز للتحليل والربط فى إطار منهجى ، فى محاولة لإيجاد تفسير موحد لكل أنظمة العمل الإشارية .

وهنا قد يثار جدل حول رفض ذلك التقييم باسم انطباعية الاستقبال الحسى المباشر . ولكننا نتساءل : هل عملية الرؤية والسمع عملية آلية ، بمعنى أن العمل يتم استيعابه استيعاباً كاملا من خلالها على نحو مباشر . وإذا ما استرجع المشاهد العمل لنقده فهل هو يسترجعه فى ذهنه بكل جزئياته ، بكل أجهزته المسرحية ؟ إن هذا لا يمكن أن يحدث ، حيث إن التخزين الكامل للعمل المسرحى مستحيل ، لأسباب منطقية وثقافية . أما من الناحية المنطقية فنحن نتغاضى بدون وعى عما لا نجده ينتظم فى النظام العام الذى نحدده لأنفسنا للتفسير ، ونتيجة لذلك نفقد القدرة على تذكر هذه الأشياء ؛ وأما من الناحية الثقافية فإن شفرات العرض تنتمى إلى تراث مسرحى قديم ، ونعنى بذلك الموسيقى والإضاءة بصفة خاصة ، اللذين جرت العادة على اعتبار دورهما ، منذ زمن بعيد ، دوراً من شأنه أن يقوم بوظيفة مساندة الدلالات الأخرى . على أنه ليس لهذه الشفرات ، حتى اليوم ، لغة متميزة بحيث يستطيع الناقد أن يؤكد تفسيرها فى إطار الدلالات الأخرى . وكل هذا يؤكد أن النقد السيميولوجى لا يعتمد كلية على عملية استقبال العمل بطريقة مباشرة ، ولكنه فى نفس الوقت لا يمكن أن

يتخلص كلية من النقد الانطباعى . ولكن لما كان التسجيل السيميولوجى يرى ضرورة إدماج كل عناصر العرض فى استمرارية متلاحقة ، وذلك عن طريق الارتباط الدائم بالمدرك المباشر وبالمسجل المدون ، فإن القراءة السيميولوجية لا يمكن أن تكون مكتملة ؛ ذلك لأنها لن تكون قادرة على استيعاب كل شىء ، وإيجاد معنى لكل عنصر وجزئية فى العرض . ولا يعد موقف الناقد ضعيفا فى هذه الحالة ، كما لا يمكن تصور أن التقدم التكنولوجى سيعالج هذا الضعف من خلال استخدام كل وسائل التسجيل الصوتى والمرئى ، ولكن هذا القصور يقف دليلاً على أن المتلقى يقف مع المخرج فى درجة واحدة من تمثل العمل . ونعنى بذلك أن يكون لكل منهما رأيه ووجهة نظره ، وقد يختلف الاثنان . ولكن هل معنى هذا أن المتلقى ـ إذا تحول إلى مبدع ـ يفسح الطريق للتفسيرات العشوائية ؟ قد يحدث هذا ؛ إذ أن المتفرج الناقد كثيرا ما يتعرض لقيود داخلية من ناحية ، وذلك عندما يكون ملتزما بإعطاء معنى متكامل ؛ فهو لا يستطيع أن يعمل إلا بأسلوب التعميم وإقحام العناصر المدركة فى أثناء عملية العرض ؛ كما يتعرض من ناحية أخرى لقيود خارجية . ونعنى بذلك أنه لا يستطيع ، فى أثناء العرض (الذى يشاهده للمرة الثانية) أن يغفل النص المكتوب الذى يكون قد قرأه من قبل ، وأن يتحطى العلاقات التمثيلية الأساسية ، بالمعنى السيميولوجى . ومع ذلك ، فإن الفرق بين المتلقى السيميولوجى والمتلقى المحايد (ونحن نفترض هنا أن هذا الأخير يأتى إلى المسرح محملاً برصيد ثقافى وإيديولوجى معين ، يساعد على تعبئة ردود الأفعال المقبلة) ، هو أن ما يتلقاه الأول يفوق ما يتلقاه الثانى ، ومن ثم يكون حظه من الإدراك أكثر خصوبة .

وهنا نأتى إلى السؤال التالى : كيف نكون قراءا سيميولوجيين ؟ ولكى نجيب عن ذلك نقول : إنه ليس من الأمانة فى شىء أن نحدد مفهوما متلاحما لطريقة تجميع سريع لبعض الدلالات الأساسية التى قد نختارها على سبيل المثال بسبب انتمائها لنسق من التعارضات : القدم / المعاصرة ، أو الفانتزيا / تأثير الواقع . إننا إن فعلنا هذا فإننا نقع فى خطأ منطقى ؛ إذ إننا لا نلتفت إلا إلى الدلالات التى تتوافق مع الايزوتوبيا المسيطرة (أى المجموعة المتكررة من مقولات المعنى التى تسمح بقراءة واعية للنص) . وهذه ترتبط فاعليتها فى الواقع بمدى المعونة التى نحصل عليها من الدلالات المنتمية للمحور البراديجمى (أى محور الاستبدال) الواقع عليه الاختيار .

ولذا فعلينا أن نتناول الأشياء بتواضع أكثر وبتفهم متأن ، وأن نقبل بادئ ذى بدء أن نقوم بعملية حصر للدلالات ، دون أن نمتنع ـ بما لدينا من معرفة سابقة على العرض ـ عن أن نتكهن بإيضاحات قد تأتى متأخرة وقد لا تأتى على الإطلاق . ذلك أن المخرج يجد متعة فى الإكثار من الإسنادات الثقافية وهو يعلم أنها ستكون محيرة بالنسبة للمتفرج ، أو هو يتمنى أن تكون كذلك . ولن نمتنع عن الخلط بين التلقى المباشر والنص المكتوب ؛ فمن الواضح فى عرض من نوع مسرحية «الأستاذ» ، أن الكلمات تراجعت نسبياً لكى تفسح المجال أمام الحركة (بتدفقها وتحفزها) لكى تجذب الانتباه . وقد نرى فى ذلك قلبا لمعطيات العرض ؛ إذ أن العرض يتدفق فى استمرارية دينامية ، تكون فيها حدود المشاهد مطموسة أحيانا ، وقد يقال إننا نتبنى وجهة نظر «أدبية» ، حين نربط منذ البداية بين كثير من المشاهد المسرحية ومدى تعارضها أو توازيها مع النص المكتوب ، وأن المتفرج الأكثر بساطة لا يحاول أن يبحث عما قبل العرض ، بل يترك نفسه لجاذبية الصور المعروضة أمامه؛ فهو أمام العرض فى حالة توحد حسى ، فى حين ينشغل المتلقى ـ الناقد بمشكلة ازدواجية النص وعناصر العرض .

وإزاء كل هذا لا يسعنا إلا أن نقر بأننا نقدم قراءة تأويلية للمسرحية . وكم كنا نود أن تكون قراءة تقريرية ! إننا سنحاول ـ على طبقات متراكبة مما نسميه ما وراء اللغة ـ أن نقيم نسقا للقراءة .

ويتركز هذا النسق على ما يلى :

١ ـ رصد الدلالات المتكررة .

٢ ـ تطبيق النموذج التمثيلى المنبثق من دراسات «بروب» فى «مورفولوجيا الحدوتة» أو تشكيل بنيات الحدوتة ، «وسوريو» فى «متنا ألف موقف درامى» ، الذى بلوره جريماس فى «عن المعنى» بتحديد ما أسماه «ممثلى السياق» أو الوظائف الست :

المرسل منه / المرسل إليه ـ الحاجة / صاحب الحاجة ـ العوامل المساعدة / العوامل المضادة .

ملحوظة أخيرة : إن هذا التحليل لا يعدو كونه محاولة نقدية ، قد نجدها فى نهاية الأمر مماثلة لغيرها . ولكننا ـ رغبة منا فى تقديم دراسة تطبيقية لعمل مسرحى شهده الجمهور فى هذا الموسم ، هو مسرحية «الأستاذ» ـ أقدمنا على هذه التجربة .

ملخص نص «الأستاذ» المنشور فى العدد الأول من مجلة المسرح (أغسطس ١٩٧٩) وهذا النص كتبه سعد الدين وهبة سنة ١٩٦٩ ، ولكن الرقابة رفضت التصريح بعرضه فى ذلك الوقت . وإذا كنا قد أشرنا إلى ذلك فبسبب الإعلان الضخم الذى يجده المتفرج عندما يدخل المسرح ، متمثلا فى لافتة كبيرة موضوعة فوق خشبة المسرح ، فحواها أننا الآن فى عصر الحرية ، ومن ثم فقد أصبح الممنوع بالأمس مسموحا به اليوم . ولكننا سنتعامل مع تلك اللافتة ـ التى تعتبر فى الواقع توجيها لفكر المتلقى نحو قراءة ذات طابع معين ـ كما لو أنها غير موجودة على الإطلاق .

يتألف نص «الاستاذ» من ثلاثة فصول . المقدمة (حجرة مكتب الأستاذ) : يقف الأستاذ فى حيرة من أمر مريض ، هل يحرمه من السمع أم من الكلام . وفى هذه اللحظة يقتحم ثلاثة أشخاص غرفته ويأخذونه عنوة إلى مملكة تنتمى إلى العصر القشى . (وهذه المقدمة محذوفة من العرض) .

الفصل الأول (ميدان كبير فى المدينة) : يدور هذا الفصل حول الكارثة التى حلت بشعب «سومر» الذى أصبح بين يوم وليلة لا يسمع . وقد استدعت الملكة التى كانت بالأمس غانية الاستاذ لعلاج هذا المرض . ويظهر الوزير (قاطع طريق سابق) فى نهاية هذا الفصل .

الفصل الثانى (القاعدة الكبيرة فى المعبد) : يتحكم الوزير فى أحوال المدينة ، ويعاونه جابى ضرائب (شحاذ سابق) وقاض (لص سابق) ، وذلك لأنهم عند حدوث الكارثة ، كانوا جميعا خارج المدينة ، ومن ثم أصبحوا هم وحدهم القادرين على إدارة شئون البلاد لتمتعهم بحاستى السمع والكلام . ويحاول المنادى (وهو صبى شحاذ سابق ، وكان أيضا خارج المدينة) الدفاع عن أهلها . وينتهى هذا الفصل بمشكلة تتمثل فى أن العقار الذى استعمله الأستاذ جعل الناس قادرين على السمع ، ولكنه حرمهم القدرة على الكلام .

الفصل الثالث (شرفة القصر المطلة على الميدان) : يحاول الوزير إرجاع الأمور إلى ما كانت عليه ، ولكن المحاولات كلها تبوء بالفشل ؛ إذ كان الشعب قد انقسم إلى قسمين : قسم يسمع ولكنه لا يتكلم ، وقسم يتكلم ولكنه لا يسمع . وينتج عن تلك الأوضاع ثورة بين الأهالى ، تنتهى بالقصاص من الوزير ـ الذى كان قد أذاق الشعب الأمرين . وتعود الحواس كاملة إلى شعب سومر . أما الملكة فتنزح مع الأستاذ إلى عالمه الذى كان قد تخلص من الملكية .

ملخص العرض : يتكون العرض من جزءين وديكور واحد (ميدان تطل عليه قلعة وبعض الشرفات ، ويتوسطه سلم) . **الجزء الأول** : لا وجود للمقدمة ؛ يتفقد الأستاذ مع الملكة أحوال الناس الذين لا يتكلمون بالرغم من تمتعهم بحاسة الكلام وفقدانهم لحاسة السمع ؛ الاكتفاء بالحركة الراقصة والموسيقى الصاخبة بدلاً من ضجيج الكلام ؛ ظهور الوزير فى نهاية الجزء الأول .

الجزء الثانى : محاولات الأستاذ لعلاج المرض ، وسوء أحوال المدينة (ظلم ، طغيان ، ضرائب عشوائية ، محاكمات بالقرعة ، مصادرة الأحلام) ؛ الانقسام بسبب العقار الذى عالج السمع وأفقد الناس القدرة على الكلام ؛ القصاص من الوزير دون حدوث شفاء كامل .

تركيب الافتراضات الإشارية :

من الوجهة الدرامية ، هناك بنية مكانية ثنائية ؛ فالديكور مقسم إلى منطقتين متميزتين من حيث الكثافة : أفقية المدينة ، التى تبدو كأنها من القرون الوسطى الأوروبية ، وعمودية اللامكان الذى أتى منه الأستاذ ؛ وهناك السلالم الحجرية ، والخامة شبه المعدنية التى شيدت منها المبانى التى تشبه القلاع ؛ ودخول الملكة من الناحية الجانبية ، ودخول الأستاذ من الواجهة مباشرة ؛ والحركة الراقصة للمجاميع ، التى تعبر عن إيقاع الحياة فى المدينة ؛ والموسيقى الصاخبة ، التى تحاول التعبير عن الثرثرة المشار إليها فى النص المكتوب .

وإزاء تلك الإشارات ، يجد المتفرج نفسه داخل النسق الجمالى للإيهام المسرحى ، ويعتقد أنه يشاهد مغامرة فى قصر لا زمانى وهو يتأهب لرؤية بداية الصراع . ويبدو ذلك فى المنافسة المكانية التى تدفع السكون ـ صاحب المكان المغلق (أى أهالى المدينة) ، والغازى النازح (من كانوا فى الخارج فى أثناء حدوث الكارثة وبخاصة قاطع الطريق) إلى معركة يحاول فيها الثانى أن يحل مكان الأول ويستولى على ممتلكات يخفيها ظاهر الديكور . وإذن فالإيهام المسرحى ليس نتيجة لنوعية الصورة المسرحية لعناصر الديكور فحسب (فمهما كانت دقة المحاكاة فنحن نعلم أننا أمام صور واستعارات) بقدر ما هو ناتج عن الارتباط المنطقى والتجانس بين الأماكن والحركة مع واقعية المواقف والحالة الداخلية للشخصيات . ومن المعروف أن الثياب اللامعة تنم مجازاً على الثراء (مع ملاحظة أن النص يبقى على الملابس العادية للملكة الغانية) ، كما أنه من المعروف أن مواجهة المتنافس تكون على شكل حوار وفى مكان غير مغلق لكى تبدو حركة «ممثلى السياق» دليلاً على سياستهم الدفاعية أو الهجومية . إن هذه الحركة الإيمائية المستمرة (التى تقدم لنا الجزء بدل الكل ، والتأثير بدل السبب ، والوسائل بدل الغايات) من شأنها أن تمدد الحدث المسرحى ـ على الأقل بالنسبة لمتفرج اليوم ـ ليس فى المجال الحسى فحسب (حيث لم يعد المسرح يملك ـ منذ زمن بعيد ـ ما يعينه على منافسة الفنون ذات المحاكاة المباشرة) ، ولكن فى المجال الفكرى كذلك ، مادام هذا الحدث نتيجة لما لا نراه أو نستوعبه إلا بعيون الفكر . ولكن الإيهام المسرحى ، وإن كان نتيجة لوسائل مجازية أو طباقية ، ليس سوى فخ يتبدى زيفه فى الحال عندما يواجه سيميولوجيا بأنسقة الدلالات الأخرى المتآلفة (أو المتوافقة) على شكل تتابعى أو «سينتجمى» . وعلى حين نعتقد أن مجال المعنى لثراء المدينة (قصور ـ قلاع ـ ثياب الملكة والوصيفة) واضح من أول وهلة ، نجده يتبدد فى الحال ، وذلك بسبب عدم التجانس الذى تنم عنه دلالات حركة المجاميع وثيابهم . ولسنا بحاجة إلى أن نحدد عالم «الأستاذ» ، فقد كان من الواضح أن المخرج أراد تقديم صورة خرافية له ، ذات إسناد ثقافى معين (هو هنا الإيمان بالعلم ـ مثلا) وذلك لكى يستطيع إدخال بعد إيديولوجى خاص .

وإذا نحن حاولنا رصد الإشارات ، وجدناها تتمثل فيما يلى :

أولا : الايماءات الجنسية فى الحركة الراقصة وفى الحوار كذلك (عرضا ونصا) : «**المنادى : قوم يا جدع منك له وخللى عندكم دم ... مش كفاية اللى بتعملوه طول الليل ... الناس جاعت من عمايلكم طول الليل ... المدينة خطرشق من كتر الناس**» .[1]

ثانيا : **تسليط الإضاءة أكثر من مرة على مجاميع من الشعب ، وذلك فى محاولة لقراءتين : الأولى خاصة ببعض الإشارات الزمكانية فى النص المكتوب ، والثانية لربط العرض بالعالم الخارجى (وهنا لا يفوتنا الإشارة إلى تأثر جميل راتب بالمخرج الفرنسى موريس بيجار ، سواء فى استخدام موسيقى سترافنسكى أو فى محاولة الإشارة إلى العالم الخارجى للنص المعروض ، ففى العرض الذى يقدم حاليا فى باريس تحت عنوان «متعة الجزيرة المسحورة» لموليير والذى أخرجه موريس بيجار ، نجده يسلط الإضاءة على مجاميع من الممثلين فى لوحات ذات مغزى واضح ، وذلك لربط خشبة المسرح بالمجتمع الذى تدور فيه الأحداث) . ولكن فى حين نجد أن العرض الفرنسى ينجح فى توصيل هذا المعنى إلى المتلقى ، تفشل هذه المحاولة فى مسرحية «الأستاذ» ، ولايتلقاها المتفرج إلا بوصفها تأثيرات ضوئية فحسب .**

ثالثا : الإبقاء على نفس الديكور طوال العرض (فى النص المكتوب) يتغير الديكور أربع مرات .

رابعا : التركيز على الثنائية الأساسية (مرضى / أصحاء) التى تستخدم خيوط قطبى التواصل ، أى الكلام والسمع ، مع ما يصحبها من مفردات طبية بوسعها خلق جو المرض ؛ وأيضا ثنائية (القدم / المعاصرة) حيث يظهر الأستاذ فى كل مرة بسترته الأنيقة البيضاء ، فى حين تظهر المجاميع والسلطة الحاكمة بملابس قاتمة الألوان ، ترجع إلى زمن غابر (ونلاحظ أن السمة الأوروبية طغت على العرض ؛ فالمبانى كأنها القلاع القوطية التى ميزت فن العمارة الأوروبى فى القرون الوسطى ، والملابس تذكرنا بما كان يلبس فى أوروبا وبخاصة فى فرنسا فى أيام حروب المئة عام) . ونستطيع رصد ثنائية أخرى هى (الطبيعة / الثقافة) ، حيث تستقى الطبيعة هنا عناصرها من المفردات الدالة على الأماكن ، مثل تضاريس المدينة وما يحيط بها من مرتفعات ومنخفضات وجبال وأنهار ، والمفردات الدالة على الغرائز الطبيعية ، كالمتعة الجنسية ، والرقص الغرائزى ، وزيادة النسل (وقد أغفل المخرج الجزء الأول ، وأبقى على الجزء الثانى) . أما بالنسبة للثقافة فإن العبء الأكبر من مفرداتها يقع على كاهل الأستاذ ، وإن كان هناك نوع آخر من المفردات قد يرتبط بالأيديولوجية المسيطرة على النص (مع ملاحظة الاختلاف الجذرى بين العلم والأيديولوجية) . ونستطيع أن نقول إننا من خلال رصدنا لهذه الإشارات نستطيع أن نشيد بناءً سيميولوجياً يمكن أن ينطبق عليه نموذج التحليل الذى أشرنا إليه من قبل .

وفى المرحلة الثانية من التحليل ، سنركز على ما نسميه «فاعل الحوار» . وقد يبدو هذا الاصطلاح غريباً ، إذ أن فاعل الحوار على المسرح هو بالطبع الشخصية التى تتكلم . ولكى نحدد ما نعنيه بهذا القول ، نرجع إلى رأى ورد فى مجلة **اللغات Languages** (٢) تحت عنوان «إيضاحات وافتراضات خاصة بالتحليل الآلى للسياق» ، وهو الرأى القائل بأن «الحوار المسرحى يتكون بعد عدة إنجازات من شأنها أن تبلور المطلوب قوله وتستبعد ما لم يقل ، ويصبح الحوار ـ من ثم ـ هو نتاج اختيار يبرز عالمه الخاص ، ويستبعد كل ما كان يمكن أن يقال أو كل ما يتعارض مع ما قيل» . ولكى نوضح هذا التعريف ، نعتمد فى تحليلنا على عناصر مختلفة من المقاطع الحوارية التى من شأنها أن تساعد فى تفهم ميكانيزم المعنى ، ولكنا فى البداية ، نحدد «فاعل الحوار» بمن يقول «أنا» ، بمعنى من يتحمل مسئولية الحوار فى موقف ما ، ومن يربط بين عناصر اللغة والعناصر الخارجية (أى ما وراء اللغة) . وسنحاول التوضيح . ما الشخصية فى النص المسرحى ؟ هل هى فاعل حوار ؟ إن الدراسات الحديثة تتجه إلى التمييز بين الشخصية والممثل والدور ، بمعنى أن الشخصية لا تعدو كونها نسيجا لغويا أو مجموعة من العلامات اللغوية ذات علاقة مباشرة بوظيفتى الحوار والإخراج ؛ أما الممثل فهو الشئ الوحيد الواقعى فى هذا المجال (ليس معنى هذا أننا سنستبعد مفهوم الشخصية ولكنا نحدده) . وأما الدور فهو مجموعة الأفعال المطلوب تأديتها خلال العرض ، وهو فى نفس الوقت الهدف النهائى لوجود الممثل على المسرح من جهة ، ولإحياء العلامات اللغوية ، التى هى الشخصية من جهة أخرى . وربما احتجنا هنا إلى عقد مقارنة بين الكتابة القصصية والكتابة المسرحية . فى

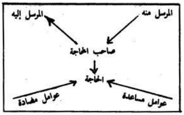
النص المسرحى يفرض غياب المؤلف تساؤلا مزدوجاً وهو : هل العلاقة بين المرسل منه (المؤلف) والمرسل إليه (المتلقى) هى علاقة مبنية على سيميولوجيا الاتصال أو سيميولوجيا المعنى؟ ذلك أننا نلاحظ ازدواجية فى وظيفة التعبير ؛ فالمؤلف يعبر عن نفسه أو هو يكتب [وقد نقول هنا من خلال بعض معطيات التحليل النفسى إنه ينقسم إلى عدد من الأنا : **الأنا الخيرة (الملكة / الغانية)** ، **والأنا الشريرة (الوزير / قاطع الطريق)** ، **والأنا العادلة (المنادى / ضبى الشحات)** ، **والأنا المقهورة (المجاميع / الشعب)** . وفى نفس الوقت يمنح المؤلف من خلال كتاباته أفراداً آخرين القدرة على التعبير ، وهنا نستطيع أن نقول إننا بصدد سيميولوجيا الاتصال الذى يتم على النحو التالى :

- فوق الخشبة من الشخصية إلى الشخصية .
- فى القاعة من المؤلف (الذى يحل مكانه المخرج أو الممثل) إلى الجمهور . ولكن إذا كانت الكتابة القصصية تسمح بإبراز وجهة نظر معينة هى وجهة نظر السارد أو القاص ، فإن وظيفة الديالوج فى النص المسرحى لا تسمح بتدخل المؤلف أو ملاحظاته ، ويضطر النص المسرحى المؤلف أن يفوض غيره فى الحديث (الشخصيات ، الممثلون ..) . ونخلص من ذلك إلى أن الشخصية ليست مستقلة عن المؤلف ؛ فهذا الأخير هو الذى يحدد كلمات الشخصية ؛ إذا أن عملية السرد هى فى الواقع وظيفة لخلق ما نود أن نسرده ، ويتحكم فيها المؤلف كما يتحكم المصور فى الألوان ؛ بمعنى أن المؤلف ـ السارد ليس فاعل حوار ، فهو لا يحكى عن الشخصيات والأشياء ، ولكنه يحكى الشخصيات والأشياء ، والعلاقة بين المسرود وعملية السرد علاقة وظيفية وليست تعبيرية . وهنا تكمن البنية العقلانية للخيال الملحمى ، التى تميزه عن البنية العقلانية لمضمون يتحدث عن الواقع ، ومن ثم تتضاءل المسافة بين الكتابة القصصية والكتابة المسرحية .

وربما نكون قد أطلنا فى هذه الملاحظات النظرية ، ولهذا سنتجه الآن إلى تحليل «ممثلى السياق» فى مسرحية «الأستاذ» ، وبخاصة حالة : **الملكة / الغانية** .

إذا حاولنا تطبيق نموذج جريماس التحليلى فسنجد ما يلى :

١ ـ المرسل منه : مدينة ـ وطن .
٢ ـ المرسل إليه : شعب .
٣ ـ صاحب الحاجة : الملكة .
٤ ـ الحاجة : عودة الوعى .
٥ ـ عوامل مساعدة : الأستاذ ـ المنادى ـ جزء من الشعب .
٦ ـ عوامل مضادة : الوزير والقاضى والجابى وجزء من الشعب .



وتوضح قراءة هذا النموذج الآتى : أن قوة ما (مدينة ـ وطن) أى مرسل منه ، تدفع صاحب الحاجة (أى الملكة) إلى البحث عن حاجة (عودة الوعى) ، ولكن هذا البحث تعرقله عوامل مضادة (الاستغلال ـ الطغيان ـ الاستسلام ـ الوزير وأعوانه + جزء من الشعب) ، وتساعده عوامل أخرى (العلم ـ النضال ـ الأستاذ + المنادى + جزء من الشعب) . ويتم هذا لخدمة جزء من البشرية (الشعب) وهذه الوظائف ، أو ممثلو السياق ، تظهر على شكل وظائف مقترنة (صاحب الحاجة / الحاجة) ، (المرسل منه / المرسل إليه) ، ووظائف متعارضة (عوامل مساعدة / عوامل مضادة) .

صاحب الحاجة / الحاجة .

ولا يخفى فى المسرحية إن صاحب الحاجة هو الملكة / الغانية ، إذ إن صاحب الحاجة هو من تتركز حول رغبته الأحداث ، وهو من ناحية أخرى يهتم فعلاً بالسعى وراء الحاجة . فالملكة تبغى الإصلاح ، وتأمل فى الغد ، وتتهكم على ما ترى . ومن ثم يبدو هدف البحث أو الحاجة ، سواء كانت فردية أو جماعية أو معنوية ، كما لو أنها صورة بلاغية فى داخل الجملة الكبيرة التى هى النص المسرحى . وفى مقابلها نجد صورة بلاغية واستعارية أخرى ، تمثل الاستغلال الواقع على الشعب وعلى كل الطبقة المستغلة .

المرسل منه / صاحب الحاجة

إن العلاقة : صاحب الحاجة / الحاجة ، أو الملكة / عودة الوعى ، نابعة من وطن يريد (شيئا ما) لخدمة الإنسانية . ويستتبع ذلك علاقة وثيقة بين المرسل منه وصاحب الحاجة ، ما دام التغيير لن يتم إلا من خلال عمل إجتماعى معين ، إن الوطن ينتظر من الملكة شيئاً أفضل ، يتوافق مع رغبتها ، ولكن هذه الرغبة الملكية تعرقلها العوامل المضادة (استغلال ـ مرض) التى تمنع الملكة من التأثير على الضمير الجماعى .

وفى الحوار بين الملكة والوزير يبدو ذلك جليا :

الملكة : اسمع .. أنا ما عنديش مانع أرجع ألف البلاد زى زمان وأبعد عن الحكاية دى ... ساعات بالليل بيتهيأ لى إن أنا اتسببت للناس فى المصيبة دى ... ساعات باحس إنى مسئولة عن الوضع ده ، وإنى لازم أغيره وأرجع للناس سمعهم تانى .

الوزير : تعرف أول ما يرجع لهم سمعهم .. حيطردوكى ...[3]

الملكة : دا إنت طول عمرك عاوز كل حاجة بالعافية ... بالقوة ... نفسى أعيش لغاية ما اشوفك اتهديت .

الوزير : مش حيحصل أبداً ... وعلى فكرة حتى لو رجع للناس سمعهم ، أنا حافضل وزير برضه ...[4]

وقد نتساءل **أولا** : فيم اختيار سعد الدين وهبة امرأة ذات ماض لكى تصبح ملكة على المدينة ؟ هل ذلك رغبة منه فى تغريب الإشارة لا غير؟ أم أنه يريد القول بأن الخطأ جماعى ، وأن الماضى الملوث ميراث الجميع ، ومن ثم يصبح للتعاطف الذى تبديه الملكة / الغانية تجاه الشعب معنى المشاركة ؟ **ثانيا** : ما سر العلاقة بين الملكة والوزير؟ فبالرغم من إغفال العرض لبعض جزئيات هذه العلاقة ، والاكتفاء بالإشارة إلى واقعة اعتداء قاطع الطريق (**الوزير**) على الغانية (**الملكة**) فى الماضى ، فإن النص المكتوب يجعل الملكة تسترجع هذه العلاقة فى إطار من الشاعرية . هل نجد تفسيرا لذلك فى الوجدان الشعبى الذى يحكى عن ذلك الملك الذى يحتاج دائما إلى تدابير الوزير . على الرغم من لجوء الوزير دائما إلى العنف فى تعامله مع أفراد الشعب الذين يعاونونه ـ مع ذلك ـ فى إنقاذ الملك من ورطته ؟ ربما . ونأتى للتساؤل الثالث : هل للتوقيت الزمنى هنا دلالة خاصة ؟ وبعبارة أخرى هل القدرة على الكلام دون السمع ، أى الثرثرة التى هى السمة الغالبة على المدينة ، تعبر عن الفترة التى سبقت النكسة ، فى حين يخيم الصمت على المدينة بعد أن استرجعت حاسة السمع ، أى بعد أحداث يونيو سنة ١٩٦٧ ؟

وقد تكون الحاجة ، أى عودة الوعى ، هى نتيجة حتمية لاحتكاك هذين الوضعين . وإن كنا نعيب على النص الإسقاطات المباشرة على الوضع الإجتماعى دون ترشيد الرمز بما يسمح بقراءة أكثر تعقيداً من تلك القراءة التى تبدو فى كثير من الأحيان وكأنها تقرير سياسى أكثر منها عملا فنيا .

وملاحظة أخرى خاصة بعودة الوعى ؛ ذلك أنها أيضا مرتبطة بالرغبة فى النموذج التمثيلى . وتؤدى دلالة تحكم الرغبة إلى ديناميكية الحدث ، إذ أن رغبة الملكة فى شفاء الشعب وعودة الوعى إنما هى فى الواقع دافع نرجسى نحو وطن يتطابق مع نوازعها الشخصية . ويبدو ذلك من خلال مجموعة من

المشاهد الاستعارية ، كمحاولة اقتلاع الشر وهدم البنيات الإجتماعية التحتية التى تشل التحرك نحو التقدم والتحسن .

الوزير : عايز أفهم إيه حكاية الأستاذ اللى بعتى جبتيه من ورايا .

الملكة : خبير يشوف سبب الحكاية إيه ويحاول علاجها .

الوزير : وازاى حضرتك انفردتى بقرار زى ده ؟

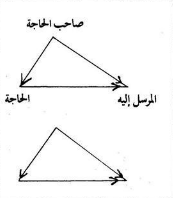
الملكة : دى مسائل سياسية وأنا مسئولة عنها ... [٥]

الوزير : تبقى ملكة على ناس ما بيسمعوش ... ولا ترجعى تبقى مع ناس بتسمع ؟

الملكة : إن جيت للحق ... أنا أفضل ارجع زى ما كنت . بشرط الناس يرجعوا زى ما كانوا . [٦]

وفى إطار رغبة الملكة . نجد النص المكتوب يلجأ إلى الاستعانة بالصلاة على لسان الملكة التى تخاطب الآلهة (وهنا لا يفوتنا أن نقول إن القراءة السيميولوجية تعتبر صورة المعبد نوعاً من تصوير العالم داخل النص) (فى حين يغفل العرض المسرحى هذا الجزء . كما يجرى العرض تعديلات أخرى فى حوار الملكة ويختصر الكثير منه ، ويلقى بعبء أكثر على عاتق «الاستاذ» :

الملاحظات الخاصة بمولد الأطفال فى المدينة بدون آذان ، أو الاستغناء عن المشاهد المختلفة التى تقدم نماطاً من أعمال أفراد الشعب . أو التى تقدم نموذجاً من حوارهم اليومى إلخ ... ولكن فاعلية الرغبة تسمح بإبراز الدور الإيجابى للملكة (مشهد الحب مع الوزير[٧] ... أو مشهد المحاكمة ، وتفسير الأحلام ، وإنقاذ أحد المظلومين[٨]) . ونستطيع أن نتساءل : لمصلحة من تعمل الملكة ؟ وهنا نعود إلى بعض العلاقات فى داخل النموذج التمثيلى . إن العلاقة صاحب الحاجة (الملكة) / المرسل إليه (الشعب) / الحاجة (عودة الوعى) ينتظمها مثلث إيديولوجى على النحو التالى :



وهذا المثلث يبين كيف تتحرك الملكة تجاه المصلحة الإجتماعية ، ويبرز بعض المعطيات الجدلية التى هدفها ترشيد المبادرات الفردية فى إتجاه نتائج إجتماعية وتاريخية . ولكن هناك توازنا بين المقاطع الحوارية الخاصة بالملكة ونقيضها الوزير . ولذلك نجدنا بصدد حوارين : حوار الملكة وحوار الوزير . مما يؤكد ازدواجية البنية العميقة للنص . التى تمكن من قراءتين مختلفين . وكما يقول كايزر جروبير : «إن احتكاك وظيفتى المعنى وليس احتكاك الشخصيات هو الذى يكون النص» . [٩]

وهذه النظرة إلى إنتاجية النصوص هى التى تسمى منذ دراسات باختين عن رابليه «**ديالوجيسم**» ، أى الوجود المتزامن لصوتين داخل النص . وذلك من شأنه أن يخلق المواجهة الضرورية لاستمرار الحدث (وبخاصة فى النصوص المرتبطة بأيديولوجية معينة) .

وهناك ملاحظة خاصة بالنص . أغفلها المخرج أيضا . وقد كانت فرصة لتحريك لعبة المرايا على المسرح . ونقصد بها القناع الذى كانت تلبسه الملكة . وفى إطار هذه الفكرة ، نذكر أيضا الإشارات المرسلة إلى الشعب ، التى كانت تحوله إلى مردد لشعارات متناقضة مع ما كان يقال له : حركة اليد المصحوبة بالمديح تتساوى مع حركة اليد المصحوبة بالقذف والسب . ولكن النجاح الحقيقى لهذا الاستخدام ، بدا لنا واضحا فى النص وفى العرض معا ، من خلال عملية الاستبدال ، حيث تنقلب الآية ، ويصبح المقهور فى المكان الأقوى ، والطاغى فى وضع لا يحسد عليه . وهنا يحدث شىء لا يحدث عادة فى حالة الثورة الشعبية ، وهو أن الشعب المقهور استطاع أن يميز فى الطبقة الحاكمة بين وظيفتى صاحب الحاجة والعوامل المضادة (أى من هو معه ومن هو ضده) ، ولذا استبعد الملكة واقتص من الوزير . أيحاول سعد الدين وهبة بذلك أن يبرر أخطاء بعينها ؟ ربما .

الوزير (للمنادى) : قول لهم يرجعوا وأنا أعملك وزير .

: كان غيرك أشطر .

الوزير : ارجوك ... أنا كنت بأقسو عليكم صحيح . إنما عشان مصلحتكم ، كله عشانكم أنتم ... علشان تبقوا ناس كويسين[١٠] ...

الملكة (للأستاذ) : بيعملوا كده ليه ؟

الاستاذ : بيحاولوا يتكلموا .

الملكة : حيقدروا ؟

الاستاذ : طاقة الغضب ممكن تحرك الجبال . [١١]

وأخيرا فإن لنا بعض الملاحظات التى تتلخص فيما يلى : تبدو بعض الإشارات الإيقاعية (الحركات الراقصة) الواردة فى المشهد الأول كما لو أنها مقحمة على العرض وغير موظفة داخل نسق دلالات واضح (وبخاصة رفع الشاب إلى أعلى) . أما الموسيقى فقد تناقضت مع لازمانية العرض و لامكانيته وذلك بسبب الصبغة الأوروبية البحتة التى أفقدت العرض السمة الخيالية التى كان يسمح بها عالم الفانتزيا . ثم إن هناك تعارضا بين أداء جميل راتب (الوزير) مع طبيعية محسنة توفيق المجاوزة للحد (الملكة / العانية) ، أما حسن عبد الحميد (الاستاذ) . فقد احترم الموضوعية الشديدة فى الأداء . وكذلك فإن ظهور الوزير على المسرح أو فى النص فى نهاية الفصل الأول يشير إلى ضعف فى البناء المسرحى الذى لم يستطع أن يحافظ على إيقاع التصاعد الدرامى فاستبدل به حركة استعراضية . ومع ذلك فهذه ملاحظات عابرة لم تمنع المتلقى السيميولوجى والمتلقى المحايد من الاستمتاع بالعرض .

• هوامش البحث :

(١) سعد الدين وهبة ـ الأستاذ ص ٧٣ .
(٢) مجلة «اللغات» العدد ٣٧ ـ مارس سنة ١٩٧٥ ص ٢٠ .
(٣) سعد الدين وهبة ـ الأستاذ ص ٨٣ .
(٤) نفسه .
(٥) نفسه ص ٨٢ .
(٦) نفسه ص ٨٣ .
(٧) نفسه ص ٨٣ .
(٨) نفسه ص ٨٧ .
(٩) كايزر جروبين ، د . سيميوطيقا العرض الكلاسى (فيدرا) سنة ١٩٧٠ ص ٢٤ .
(١٠) سعد الدين وهبة ـ الأستاذ ص ٩٧ .
(١١) نفسه .

المراجع

(١) Corvin. M.: Semiologie et spectacle in Organon 1980. Université de Lyon

(٢) Greimas. A. J.: du sens. seuil. 1970

(٣) Pecheux. M. et Frichs. C.: «Mises au Pient et Perspectives- A Propos de l'analyse Automatique du discours» in langages. No. 37 Mars 1975.

(٤) Propp. V. Morphologie du Conte Poiret. 1973.

(٥) Souriau. E. : Les deux cent mille situations Dramatiques. Flammarion. 1950.

(٦) Ubersfeld. A: Lire le Thea tre Editions Sociales. 1977-

(٧) وهبة . س : «الأستاذ» . مجلة المسرح . العدد الأول ، أغسطس ١٩٧٩ .

الأعمى والذئب
و
اللقاء المستحيل

سيد النساج

في النصف الأول من عام ١٩٨٠ صدر للأستاذ محمد كمال محمد عملان قصصيان هما : «الأعمى والذئب» . و «الحب في أرض الشوك» . وطوال حياته الأدبية لم تتح له فرصة إصدار كتابين متتابعين . وهذه هي المرة الأولى ـ أيضاً ـ التي تشهد صدور كتاب له عن إحدى دور النشر الرسمية . فقد طبع «الحب في أرض الشوك» ونشر . عن طريق مؤسسة أخبار اليوم . ضمن سلسلة «كتاب اليوم» يونيو ١٩٨٠ . وكان آخر كتاب صدر له هو «الأجنحة السوداء» ١٩٦٩ .

معنى هذا ، أن الكتابين يصدران بعد احد عشر عاماً من صدور آخر عمل أدبي له . لكنه لم يكن صامتاً أو متكاسلاً ، وإنما كان يكتب باستمرار ؛ حرصاً منه على مواصلة الإبداع وإثبات الوجود في عالم الكتابة . والدليل على ذلك أن مجموعته القصصية «الأعمى والذئب» ، تضم قصصاً قصيرة كتبت في أعوام ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٩ ، كما أن روايته القصيرة «الحب في أرض الشوك» تكشف عن أنها كتبت قبل ذلك بزمان طويل . وقد اختارت «رأس البر» ميداناً تجرى فيه أحداثها .

ومع ذلك فإن تأمل الكتابين ـ في البداية ـ يثير مسألتين ، نرى ضرورة الإشارة إليهما قبيل الوقوف عند نماذج من قصصه القصيرة . تتحدد المسألة الأولى في حرص هذا الكاتب على أن يؤكد وجوده ككاتب رواية ، فضلاً عن كونه كاتباً للقصة القصيرة . وأظن أنه ليس وحده في هذا الشأن . هناك كثير من الكتاب الذين لا يكتفون بلونٍ واحدٍ من ألوان الفن القصصي . وكأنه أمر لازم وحتمي ـ في اعتقادهم ـ لمن يكتب القصة القصيرة ، أن يجرب فيكتب روايات طويلة ، حتى وإن كانت قدراته الخاصة ، ومواهبه الذاتية ، وأدواته الفنية ، لا تؤهله لذلك ـ مع تسليمنا بأن «الموضوع» هو الذى يفرض «الشكل» الأدبي الملائم .

حقاً ، إن نجيب محفوظ كتب عدداً هائلاً من القصص القصار ؛ لكن أدواته ووسائله وإمكاناته الفنية والفكرية تؤهله لأن يبقى كاتب الرواية المتميز . والباحث في رواياته يستطيع أن يستكشف مراحل واتجاهات وأبعاداً . وقد جرّب **يوسف إدريس** كتابة المسرحية والرواية والمقال . وفوق كل هذا فإنه يظل فنان القصة القصيرة ، عربياً ومحلياً . ويضرب **توفيق الحكيم** في أكثر من فن أدبي ، دون أن يثبت فيها زيادة حقيقية ، أو امتيازاً فنياً ، اللّهم إلاّ أدب المسرح الذى لم ينازعه فيه منازع .

كذلك فعل الأستاذ **محمد كمال محمد** حين قدم روايته «**الحب في أرض الشوك**» ، ووضع إلى جانبها خمس قصص قصار . والرواية تبدو كما لو كانت قد كتبت في أعقاب يونيو ١٩٦٧ . بيد أن ظروف الطباعة والنشر هي التى حالت دون أن ترى النور . وها هي الآن تصدر وقد تجاوز الكاتب مرحلتها ، وتطور إلى حد كبير . ولئن كان هذا التطور قد تجسد فيما قدمه من قصص قصار . لقد جاءت هذه الرواية دون المستوى الفني الذي وصلت إليه قصصه القصيرة . ولست أدرى ما السر الكامن وراء حرص الكاتب على أن يضم بعض القصص القصيرة إلى روايته تلك ؟! . كنت أفضل لو أن القصص القصيرة ضمتها مجموعة قصصية مستقلة ، بدلاً من أن تكون ملحقة بالرواية . وليس ثمة ما يوحى بوجود أى ارتباط ، لا في الموضوع ، ولا في الشخصيات ، ولا في المواقف ، ولا في وجهة النظر ، ولا في الأثر العام .

ومهما يكن من أمر فإني أعتبر **محمد كمال محمد** كاتباً للقصة القصيرة ، إننا نظلمه إذا حكمنا عليه من خلال رواياته . كما أنه لن يظلم إلاّ نفسه إذا ظل متشبثاً بكتابة الرواية الطويلة . **من قبل قدم روايات «أيام من العمر» ١٩٥٤ ، و «دماء في الوادى الأخضر» ١٩٦٧ ، و «الأجنحة السوداء» ١٩٦٩** ، لكنا لا نستطيع أن نعتبره من كتاب الرواية المخلصين لها ، أو المتفوقين فيها ؛ إذ إنه لم يكشف فيها عن امتياز ما . في الشكل أو المضمون أو في زاوية النظر . أو فيما شابه ذلك من تقنيات من الروايات التى قدمها عدد من كتاب الرواية في الفترة التى ظهرت فيها كتاباته الروائية .

أما المسألة الثانية فإنها تتعلق بعملية اختيار القصص القصار ، عندما يفكر الكاتب في إصدار مجموعة قصصية ؛ إذ يفترض أنه ينتخب من القصص ما يرى أنه يعبر عن آخر مرحلة فنية وصل إليها ، أو يجمع ما يشكل ـ متجاوراً ـ موقفاً ما ، أو وحدة موضوعية معينة ، أو مناخاً فنياً خاصاً ؛ أو انطباعاً نفسياً محدداً . وهذا يتطلب إمعان النظر طويلاً فيما بين يدى الكاتب من قصص كتبها في فترات متباينة ، ولدوافع مختلفة ، وفقاً لمتطلبات آنية متغيرة هنا يكون الانتقاء والانتخاب ضرورياً ؛ فلا يحشو الكاتب مجموعته بكل ما سبق أن كتبه . واذا كان البعض يغفر للشباب من الناشئة أن يجمعوا «كل» ما كتبوه في «أوائل» مجموعة قصصية يصدرونها ؛ فإن هذا الأمر لا يكون مقبولاً بالنسبة للكتاب الذين سبق لهم أن نشروا أكثر من مجموعة . أو أولئك الذين لهم باع طويل في الكتابة . إنهم يرتكبون خطيئة كبرى في حق أنفسهم ، إذا نشروا قصصهم دون تصنيف موضوعي ، ودون تنسيق فني .

أول ما يفاجأ به قارئ مجموعة «**الأعمى والذئب**» ، أن عدد قصصها وصل ثماني عشرة قصة قصيرة ، ضمت قصصاً ممتازة من الناحية الفنية ، وقصصاً أخرى عادية جداً ، بل إنها أقل من المستوى

العادى . هناك مستويان فنيان ، خطا الكاتب فى الأول منها خطوات متقدمة إلى الأمام ، وتمثله ثمانى قصص بلغت درجة عالية من النضج الفنى ، هى : **«الليل يا فاطمة»** ، **«الأعمى والذئب»** ، **«حكايات عن طاووس العصر»** ، **«من أين تهب الرياح»** ، **«اختناق»** ، **«الحاجز»** ، **«ذراع تحت الرأس»** ، **«القاع»** . وهى قصص كتبت بحذق شديد ، ومهارة فائقة . ولو أنه لم يخلف طوال حياته إلا هذه القصص لكفاه ذلك . إنها قصص لا تصدر إلا عن خبير ذى حنكة ، أو محترف أصيل ذى دراية بأصول صناعته . أما المستوى الآخر فتمثله قصص **«سند»** ، **«قليل من الحر»** ، **«الثأر»** ، **«سلم إلى السماء»** ، **«أيام الدموع»** ، **«المشاية»** ، **«الزمارة»** ، **«الأكفان فى القاع»** ، **«وانكسر المجداف»** . وهذه القصص تنتمى إلى مرحلة تقليدية ، تشمل ـ فى اعتقادى ـ جل قصص مجموعاته السابقة . وهى لا توحى بتمايز فنى ، ولا بتميز موضوعى ، وإنما جرت فى نفس المجرى الذى تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب .

وجدير بالذكر ، أن هذا الكاتب كان قد أصدر خمس مجموعات قصصية ، هى : **«الحياة امرأة» ١٩٥٦** ، و **«الأيام الضائعة» ١٩٥٧** ، و **«أرواح وأجساد» ١٩٥٨** ، و **«حب وحصاد» ١٩٦٠** ، و **«الإصبع والزناد» ١٩٦٥** . ولعل هذا هو الذى يبقى التساؤل قائماً : لماذا هذا الحشد فى «الأعمى والذئب» ؟! . إن المسافة الزمنية بينها وبين آخر مجموعاته تنحصر فى خمس عشرة سنة . هل هو رد فعل مباشر لبقائه مدة طويلة دون أن تتاح له فرصة إصدار مجموعة ؟! أم أنها الظروف المادية الطاحنة ، التى لم تهيئ له المناخ الواجب للتأمل وإعادة النظر ؟!

إنه واحد من كتاب **«الحلقة المفقودة»** فى القصة القصيرة المصرية . وتختلف ظروف حياته عن كثير من الكتاب ، فهو لم يعمل بالصحافة قط ، والصحافة ـ بدورها ـ لم تفكر فى أن تحتضن نتاجه ، أو تعلن عنه ، أو تسلط شيئاً من الضوء على مؤلفاته . وتعدى الأمر الصحافة إلى غيرها من ميادين العمل ، فهو لم يعمل عملاً منتظماً ومتصلاً . وقد تعدى الخمسين من العمر ، وكادت كتابة القصة القصيرة ـ فى أغلب الأحيان ـ تصبح المصدر الرئيسى للرزق وللعيش ، على الرغم من ضآلة عائدها .

وعلى المستويين الأدبى والاجتماعى لم يشعر به أحد ، ولم يحس بمأساته إنسان أو فنان أو ناقد . لم تكتب عنه كلمة ، بل لم يشر إليه بمجرد إشارة ، ولم يذكر اسمه فى أية دراسة جامعية أو نقدية أو أدبية[1] ، مع أنه يكتب القصة القصيرة والرواية منذ بداية الخمسينيات كما رأينا . وبرغم ما كان يقابل به من تجاهل النقاد فإنه مايزال يكدح فى ميدان الكتابة القصصية بإصرار وعناد فائقين .

لقد طفق يجرب ويجرب ، حتى وصل إلى درجة عالية من النضج فى قصصه القصيرة الثمانى التى أشرنا إليها ضمن مجموعة «الأعمى والذئب» .

وقبل التعرف إلى خصائص هذه القصص ، ينبغى الإشارة إلى أن الكاتب لا يختار لقصصه العناوين المطولة . وكذلك الحال بالنسبة للمجموعات القصصية . وإلى جانب العناوين التى تحمل الإشارة المباشرة للشخصية المحورية فى القصة ، أو لموضوعها الأساسى ، فإنا نجد ما يدل على حالة نفسية أو اجتماعية **(اختناق)** ، وما يرمز إلى موقف اجتماعى **(القاع)** ، **(الحاجز)** ، وما يأتى فى صيغة سؤال **(من أين تهب الرياح ؟)** .

أما عناوين المجموعات القصصية ، فانها غالباً ما تتكون من كلمتين اثنتين تجمع بينهما واو العطف . لكن العلاقة بين الكلمتين تختلف من مجموعة إلى أخرى . كأن تكون علاقة تناقض (أرواح وأجساد) ، أو علاقة زمنية تدفع إلى تصور فترة ما بكل ما يتصل بها (حب وحصاد) ، أو علاقة تلازم ووجوب إبان حدث معين (الإصبع والزناد) ، إذ لحدوث الطلق النارى لابد من أن يضغط الإصبع على الزناد . أو علاقة الجانى بالضحية (الأعمى والذئب) .

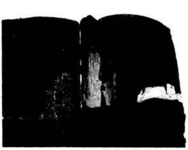
وشخصيات هذه القصص ليست من النوع الذى يطفو على سطح المجتمع بما تملك من مستوى اجتماعى عال ، وبريق أخاذ إنها تتحرك من منطلق أن لا مشكلات لها فى الحياة ، اللّهم إلاّ ما يتصل بالعلاقات العاطفية والجنسية ، وما قد ينشأ عن الفراغ والملل من أمور تافهة . لا نجد فى قصصه من ينتمون إلى البورجوازية الكبيرة ، أو البورجوازية الصغيرة . وكذا فتيات الطبقات العليا ، أو الفئات الطفيلية الجديدة التى أثرت دون أن يشعر بها أحد ، وطرحت عدداً هائلاً من المصطلحات التى تتعامل بها ، والقيم التى تعتنقها وتوحى للآخرين بضرورة اعتناقها ، كمثل عليا ينبغى أن تحتذى .

إنه أدرك إلى أى حد أصبحت هذه النماذج باعثة على السأم ، والمرارة ، والغيظ ، فضلاً عن كونها طرحت ـ فنياً ـ من قبل ، مع اختلاف زوايا النظر إليها ، وكيفية معالجتها . كذا فإنا نراه ينتحى جانباً ، لينتقى شخصيات قصصه من أركان مغفلة ، وشوارع خلفية مظلمة ، فى لحظات معينة تمر بها فى حياتها اليومية .

ولم يقف الأمر عند حد انتخاب الشخصية المحددة ، واقتناص موقف ما لم يُلتفت إليه ، بل إنه تعداه إلى صقل هذين العنصرين فى بوتقة تجربة فنية جديدة ، تقدم لأول مرة ، وفى شكل قصصى منضبط . سخرت له كل الأدوات الممكنة ، والخيوط المعاونة على النسج المحكم . من هذه الشخصيات «بهلول ركة» ، الذى كان يصحو فى الفجر مسرعاً إلى السلخانة ، ليعود بسقط الذبائح ، ويقف بجلبابه الملطخ بحبر الأختام الأحمر على ناصية الحارة ، بعد انفضاض سوق السمك فى الغروب ، **يبيع الطحال المقلى لزبائنه** . عاد من السلخانة ذات **يوم بعضة كلب مسعود هاجم مقطف الأمعاء الساخنة** فى يده . طمأنته أمه العجوز ودعكت الجرح بليمونة . لكنه فقد عقله بسبب **عضة الكلب** فأصبح يتصرف تصرف الكلاب ، ويعيش حياتها ، بل إنه أصبح يعاشرها .

والكاتب يختار هذه الشخصية فى لحظة صراع شخصية أخرى معها . **والصراع عامل أساسى فى قصصه . إنه دائما موجود . وهو ـ غالباً ـ صراع طبيعى بين انسان قوى وآخر يبدو للوهلة الأولى أنه ضعيف ، لكنه عند اللحظة المواتية ، يظهر كأقوى ما تكون القوة . هناك الجلاد والضحية ، ثم التحدى الذى يثيرنا فنياً وإنسانياً ، والذى ينتهى ـ غالباً ـ لصالح من هم فى القاع . ولا يحمل الانتصار للمغلوبين على أمرهم أى بعد سياسى أو عقدى عند الكاتب ، ولكنه تأكيد لفكرة فقدان التواصل ،** واستحالة **الحب فى أجواء تفرض عزلة مسيرته** .

هناك دائماً : الذئب ، والأعمى ، واللقاء المستحيل بينهما ، والحب المفقود لأسباب متعددة اجتماعية وأخلاقية ونفسية واقتصادية . فى قصة **«الليل يا فاطمة»** الذئب هو راوى القصة ، و «بهلول ركة» هو الأعمى . وفى قصة **«الأعمى والذئب»** نجد ماسح الاحذية هو الأعمى ، وموظف الملجأ هو الذئب . وفى قصة «حكايات عن طاووس العصر» يكون معاطى سائق العربة الحنطور هو الأعمى ، والذئب هو عرفان عسكرى المباحث . وفى **«من أين تهب الرياح»** نجد مسعود بائع البطاطا هو الأعمى الفقير ، فى حين أن الراوى ـ بطل القصة ـ هو الذئب . وفى **«اختناق»** تبدو الطفلة الصغيرة الخادمة تجسيدا للأعمى ، ويقف مخدومها والآخر موقف الذئاب . والثأر لا يتم هكذا دفعة واحدة ، دون مبرر منطقى مقبول . إنه يأتى بعد عذاب طويل ، وقدرة فائقة على الاحتمال والصبر . بمعنى أن له مقدمات



مسبقة تهيئ له . وأنه يكون حتمياً عند حدوثه . كما أن له أسبابه الواقعية الإنسانية . التى تنبع من واقع حياة الشخصية ذاتها . بحيث يأتى صراعها طبيعياً . وثأرها مقبولاً . وانتصارها انتصاراً للإنسان . محتماً وضرورياً .

فبهلول ركة . عندما يدس له السم بحجة إطعامه . يرفض بطريقته الخاصة ، لأنه انتهى من الطعام لتوه . لكن عندما يبدأ الجانى فى فتح فمه بالقوة فإنه . يقاوم . لإحساسه بشذوذ هذه الطريقة . وما إن ازداد عنف الجانى . حتى راح بهلول ركة يدفع العنف بالعنف . فيعض ويجرح ويدمى .

والأعمى . الذى لاحيلة له ولا قوة ولا ثروة . يفاجأ بأحد موظفى الملجأ الذى أودع ابنته الصغيرة فيه وقد اعتدى على عذريتها . فتراه يحتال حتى يأتى به إلى بيته . فيلاطفه . ويسائله . ويطلب إليه تصحيح الوضع المختل . ولكنه يروع حين « يخبره الآخر بأنه بعث بالفتاة إلى أقارب له فى الكويت . كى تعمل خادمة عندهم . عار واحتقار وإهانة من كل جانب . والنار موقدة . فيكون الانتقام الأسطورى من الأعمى لشرفه ولكرامته ولفقره بشكل تلقائى وطبيعى . دونما افتعال .

والطفلة الصغيرة فى قصة « **اختناق** » تثأر وتنتقم وتنتصر . وإنْ بدا غير ذلك . نظراً لأن الصراع الخارجى لم تتوافر خيوطه لعدم تكافؤ القوى المتصارعة ، إذ لكى يكون الصراع الدرامى مقنعاً ومعقولاً فإنه يلزم أن يجرى فى حلبة تتساوى فيها كل الأطراف . الطفلة هنا صغيرة ، خادمة تركتها الأسرة التى تعمل عندها فى داخل السيارة الفارهة . وأغلقت أبواب السيارة . ونوافذها . بمنتهى الإحكام الذى يشع قوة وقسوة . فلم يسمح بنفاذ نسمة هواء باردة .

وكل ما تشاهده الطفلة من داخل هذا السجن مثير وباعث على التحدى والثأر . طفلة فى مثل سنها تشترى « سميطة » من الدكان المقابل لتقضمها . تجمع حول طاسة الطعمية على باب الدكان المجاور الناس يتحلقون حول عربة اليد المليئة بلعب الأطفال المتنوعة . طفل يلتقط « أرنبا » زاهى اللون ، ويسرع به مبتهجاً . كل ذلك والطفلة مخنوقة ومحكومة بما فرضته عليها القوة الأخرى من ضغوط . وسرعان ما يسقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة . جسم إنسانى يغطى الباب الأمامى للسيارة . وتسمع تكة خفيفة . ينفتح معها الباب . ثم ينزلق الجسم ليستقر أمام عجلة القيادة . ويستدير نحوها مبتسماً ، وهو يدير مقبض الزجاج . لينفذ الهواء ، فاستراحت الطفلة ، وشعرت بالأمان . واسترخت لتنام .

هكذا أتيحت الفرصة للانتقام وللثأر وللانتصار . إنها لم تفعل ما يفهم منه غير ذلك . لم تصرخ ، ولم تصح . ولم تناد المارة ، أو تزعق فى رجال الشرطه ، إنقاذاً للسيارة ، وانحيازاً لمخدوميها وسجانيها ، ليس ثمة انتماء ما للسيارة أو لأصحابها . ومن ثم فإنه لا يهمها شخص السجان وإنْ تغيَّر زيه وأسلوبه . إنه هنا يرتدى لبسه الكاكى القديم ، ويبتسم لها ، ويساعدها على أن تتنسم نسيم الحرية والراحة والاسترخاء

فالثأر هنا طفلى ، سلبى . لقد تحدت جلادها بالصمت . وارتضت الانتقام بالسكوت . وحققت انتصارها بما يوحى برضاها عن الواقع الجديد ، إذ اطمأنت ملامحها واستسلمت للنوم ، مبتسمة (نظرت إلى ابتسامته فى المرآة . استغربت اطمئنانه لها . مدَّ يده فأدار مقبض الزجاج أنعشها الهواء . يجب أن تستمر السيارة فى السير دون توقف . زحزحت نفسها للخلف . وغاصت فى المقعد الطرى . نظرت إلى الطريق . والدكاكين ، والناس . أحست براحة عميقة . واستنشقت الهواء برئتيها . وشربته بفمها . تركت جسدها يتراخى بكل أعضائه شعرت بمخدر لذيذ يدعوها للنعاس . قاومت لحظات . ثم استسلمت للنوم مطمئنة الملامح)[٢] هذه القصة نموذج ممتاز للقصة القصيرة الفنية . لم تتعد الصفحات الثلاث من القطع المتوسط . بل إنها ـ بالتحديد ـ عبارة عن اثنتى عشرة فقرة . كل فقرة كلماتها معدودة ومحدودة . وكل منها تبدأ بداية جديدة ، تضيف إلى الموقف ، وتثير الانتباه ، وتدفع إلى الترقب ، وتصعد بنا إلى حيث ينبغى أن تكون القمة . لا تعثر على كلمة واحدة تخرج بك عن الإطار الوجدانى والشعورى والفكرى . لا يترك لك الكاتب ثغرة تنفذ منها إلى الخارج . لازعيق ، ولا انفعال صاخب ، ولا شعارات طنانة ، أو خطب منبرية وعظية .

ولنقرأ معا بدايات فِقَره ، لنرى إلى أى حد تمكن من أن يتجنب تكرار الكلمات ، وكيف أنه أراد أن تُسْلِم بداية الفقرة ، للبداية التالية للفقرة الآتية . ثم ما يسرى من حركة داخلية متطورة صاعدة (**عيناها تحملقان** من خلف زجاج السيارة ... **ليتها تستطيع** الخروج من السيارة للطريق ، للناس ، للشمس وللمطر وللهواء .... **عدَّت على أصابعها** الشهور من يوم أن اشتغلت بالخدمة عندهم .... **زحفت** من اليسار إلى اليمين .... **انتقلت من طرف** المقعد إلى الطرف الآخر .... **الزجاج كله** مغلق وهم حذروها أن تفتحه .... **الناس يتحلقون** خلف عربة اليد التى يزعق صاحبها منادياً فيسرع بعضهم اليه .... **شىء يكتم** أنفاسها والأبواب الأربعة كلها مغلقة بالمفتاح .... **سقط ظل** فوق عجلة القيادة اللامعة .... **تحركت السيارة** فتحركت معها فى قلق .... **بدا لها الأمر غريباً أن يجىء رجل ليجلس فى مكان القيادة غير سيدها** .... **ارتجفت** حين سمعت صوت الرجل ... نظرت إلى ابتسامته فى المرآة ..) .

ومما يحمد للكاتب أيضاً ، أنه لم يلجأ إلى وصف شخصية الطفلة ، الخادمة ، ولا شخصية السائق الجديد أو السارق ، ولم يقدم إلينا السيد المخدوم ، لابرسمه ولابسلوكه أو بفكره ، وإنما اكتفى بالموقف فى حد ذاته ، واستطاع أن يغذيه بشحنات كهربية ألهبته إلى الدرجة القصوى . ونشير إلى أنه لايوجد ثمة حوار ، وإن كنا نشعر أن الحوار الداخلى بالغ الغزارة : بينها وبين نفسها ، وبينها وبين الأشياء البسيطة التى تتمناها فى الخارج . وبينها وبين السيارة ، وبينها وبين هذا الصاحب الجديد .

لقد وفق الكاتب فى أن تشع قصته القصيرة هذه إشعاعات كثيرة ، وفى أن تحمل رؤية متقدمة سخر لها أدواته الفنية ، بحيث اكتملت فنياً وموضوعياً .

على نحو آخر نزعم أن شخصية « بهلول ركة » فى قصة « الليل ... يا فاطمة » رسمت لكى يكتب لها البقاء ، كما كتب لشخصيات « **راسكو لينكوف** » فى « **الجريمة والعقاب** » و « إيفان كار مازوف » فى « **الإخوة كارامازوف** » ، والأبله **لدستويفسكى** ، الروائى الروسى المعروف . و « بهلول ركة » شخصية لها حضورها وخطرها الفنى ، تذكرنا بشخصية الزين فى رواية « عرس الزين » للروائى السودانى **الطيب صالح** . فكلاهما تعمد أن تكون الشخصية القصصية ذات تفرد ، وخصوصية ، واستقلالية ، وندرة .

بلغ الكاتب من حذقه فى تصوير بلاهة الإنسان الممزق جدًّا جعله أقرب إلى الكلاب . ولعله وعى ذلك جيداً ، لأن الكلاب كانت سبب أزمة « بهلول ركة » . وكل ما يصدر عن الكلاب من أصوات ، وحركات ، وانفعالات ، تتبعه الكاتب ، وأضفاه على شخصيته الفنية ، حتى إنه عقد بين « بهلول ركة » وبين الكلاب علاقة ود ورحمة ومشاركة وتعاطف ، افتقدت جميعاً بين البشر ؛ بينه وبين راوى القصة ـ البطل ، الذى يمثل البعد الثانى للصراع الدرامى فيها . استهدف الكاتب تجسيم ما ينجم عن افتقاد التواصل والحب ، وكيف أن الإنسان المدمر من الداخل لا يملك إلا تدميرالآخرين . وهو فى صراعه اللا إنسانى لا يفرق بين الأسوياء وبين المرضى الضعاف ، بل إن تمزقه يدفعه إلى أن يقسو على من هم أضعف ، فيكون دماره هو ، وضياع أمله فى الانتصار والأمان .

(خلف ضريح « الست الوالدة » المتسرب من شباكه الضيق ضوء باهت توقفت ببهلول ركة ، وفضت اللفافة بيد ترتعش . انتفخت طاقتا أنفه وتشحم ، استدار مبتعداً يدقدق بكعبيه . لحقت به . انغرزت أصابعى فى لحم ذراعه ، وأنا أجره لأقعده على الأرض . وألقيت أمامه بقطع اللحم المغموسة بِسُمِّ الفئران . برز لسانه طويلاً ممدوداً أمامه . ظل يتشمم دون أن يلتقط اللحم أو تمتد إليه يده . كان شبعاناً بعد ، ممتلئاً بالطعام الذى قدمته يدا فاطمة ، تناولت اللفافة وقربتها من فمه . تدافع فى خيشومه الهرير للتو انتشقت ، كأنما من تحت الأرض ، مجموعة من الكلاب ، فانتفضت مفزوعاً ، وتطايرت

قطع اللحم من يدى . هجمت عليها الكلاب ، فجثوت بسرعة لأخلصها . أطبق أحدها على معصمى . تخلصت منه بقطعة لحم ، وجذبت « بهلول ركة » من طوق جلبابه فألصقته بصدرى . قاومنى نابحاً ، وأنا أدفع فكه الأعلى تحدكنى بينما كظ أسنانه لأدس قطعة اللحم غصباً . التوى فكه ، وضرب بقدميه الحافيتين الأرض كفرس يرجمها بحوافره . تطوح بين ذراعى يميناً وشمالاً . ركع على ركبتيه . حملق فى بفم مفتوح بانت كل أسنانه . فجأة ضرب وجهى بالتراب . وانطرح على الأرض مديراً عنى وجهه . تدافعت أنفاسه كالفحيح . طوح ذراعه من جانبه وقبض على شعر رأسى بيد كالمخلب ، وجرنى خلفه زاحفاً على يده وركبتيه . أرتميت على ظهره بثقلى فانبطح راقداً على بطنه محدثاً صوتاً كصأصأة الفأر ، ونبح بصوت عال . تحلقت حولنا الكلاب مستفزة بنباحه . نهش أحدهما لحمى . قضم آخر إصبعى . لم أفلت بهلول ركه من يدى حتى غَيَّبْتُ قطعة اللحم داخل فمه ، وانزلقت عبر بلعومه . بينما برزت عيناه خارج عظمتيها ، كأنما ستسقطان عن وجهه . وأطلق صوتاً كصفير ماسورة الطحين . جرى لاهثاً رافعاً ذراعيه . وضرب بكفيه شباك الضريح الخشبى ودفع يديه ، كأنما يخرق حاجزاً فى مربعاته المحفورة . فغابتا خلف الشباك حتى الكوعين)(٣)

فى هذا الجزء نلاحظ أن الكاتب يصل إلى ذروة تصوير الصراع المقيت المدمر . ليس بين الإنسان الإنسان ، ولكنه بين إنسان وحيوان ! فقد تعامل مع بهلول ركة على أنه كلب من الكلاب الضعيفة الشاردة . أماً الآخر ـ الإنسان ، فإنه قوى مصارع مخطط ، يتصور دائماً أن الغلبة لن تكون لغيره . ومن ثم فإن اللقاء بينهما مستحيل . إنهما على طرفى نقيض . والحب مفقود ، والتواصل غير ممكن . والانسان ـ هنا ـ هو سبب عدم تحقق ذلك ، لدوافع نفسية وجنسية .

كما نلاحظ أن ما صدر من بهلول ركة من حركات مقاومة ، أو أصوات ، لا تتصل بالبشر ، بقدر صدورها عن عالم الكلاب ، لدرجة أننا نشعر بالصوت مجسماً ، حتى صار صوتاً حسياً ملموساً . وقد حدد الكاتب لكل مستوى من مستويات حركة الكلب ، ما يقابلها من درجات الصوت . بعد أن ربط ـ منذ البداية ـ بين النباح البشرى وبين استجابة الكلاب له بطريقتها الخاصة . ولم يغب عنه اختيار الألفاظ الدالة على ذلك ، مثل : يهوهو ـ يوقوق ـ يدقدق ـ يعوى بصوت كالنباح ـ ركض ـ رفس ـ حمحم ـ يتشمم .

ثم إنه حرص على أن تكون جمله من ناحية ، وعباراته من ناحية أخرى ، قصيرة إلى أبعد حد . واستخدم الأفعال الدالة على الحركة ، والتوتر ، والصراع ، بشكل جديد . ولا نجده يسرف فى استخدام حروف العطف ، ليربط الجمل بعضها بالبعض الآخر ، ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة . ومن فعل إلى فعل ، ومن انفعال إلى آخر ، دون انتظار لعوامل ربط ، إثارة لانفعال القارئ ودفعاً له كى يعيش التوتر والقلق والترقب ، ولتنتقل إليه عدوى الحركة والتوثب . ولعله أراد أن يبتعد عن خلق الجسور بين الجملة والجملة المجاورة ، فثمة عدم تواصل فى كل شئ : فى النظم ، والمجتمعات ، والحياة ، والعلاقات بين الناس بعضهم والبعض الآخر ، وكأنه تعمد شيئاً من هذا فى بناء القصة . وتشكيل هيكلها العام . الجملة الواحدة القصيرة تؤدى دورها المحدد الذى لا تتعداه . وتأتى الجملة التالية بما خطط لها ، لتطبع انطباعاً خاصاً بها هى وحدها ، وهكذا . وما على القارئ إلاَّ أن يؤدى مهمة المتابعة ، والربط ، والتذكر ، والتخيل ، ثم المعايشة الكاملة !

ولغته فى كل قصة لغة قارة ، لا تبلغ حد الصرامة والجهامة ، ولا تتصل من قريب بلغة الشعر ، ولا تهبط إلى درجة الإسفاف والابتذال ، تحت أى دعوى أو مذهب أو مبدأ ، وهو لا ينتق إلاَّ الكلمات المقصودة للدلالة على المعنى الواحد المحدد ، حتى لا يدعك تذهب فى تأويلها مذاهب شتى ، فيفلت منه الزمام ، ويتمزق الخيط الفنى ، ويضيع الهدف .

فى قصة « **الأعمى والذئب** » نراه يدقق فى انتخاب الأفعال الدالة على حركات الأعمى وهو يبحث عن ابنه . يقول على لسان الابن راوى القصة : (... فى الصبح نادى أبى من حجرته ، فسددت أذنى . دخل **يتحسس الطريق** إلى الفراش . انكمشت فى ركن الحجرة وأنا ألبس ثيابى . **كنست يداه** الفراش الخالى **صاح** : زهرات . خرج **ينادى بصيحاته** . دخل الحجرة ثانية . **زحفت يداه المرتعشتان** على الجدار حتى وصلتا للمسمار الخالى من الثياب . **دار حول نفسه** وصرخ يناديني)(٤) ونادراً ما يكون « الحوار » عنصراً أساسياً فى البناء المعمارى لقصصه القصيرة . ربما لأن جمله القصيرة المدبَّبة ليست إلاَّ حواراً مشحوناً بالإيحاءات ، والدلالات ، والصور ، والمعانى . وعندما تكون هنالك للحوار ضرورة موضوعية أو فنية فإنه يقتصد كثيراً فى جمله ، بحيث يأتى قصيراً ، ومكثفاً ، ومركزاً ، ومدبباً .

مثال ذلك ما يديره من حوار بين الأعمى وموظف الملجأ الذى انتهك حرمة الفتاة الصغيرة ابنة الأعمى داخل الملجأ ، وقد بعث إليه الأعمى برسول للتفاهم حول ستر الفضيحة : (فتحت الباب للطرقة الخفيفة كنقرة الإصبع) ودخل الرجل متردد الخطى . فى تخاذل حيا أبى بنبرة متوددة . أطرق أبى برأسه . جلس الرجل أمامنا على الدكة الخشبية المنخفضة نظر إلى أبى مترقباً . تمتم أبى بجفاء :

ـ أرسلت لك أم كوكب . قلت نداوى الجرح .

مال الرجل بوجهه العريض إلى جانب . حدقت عيناه فى الأرض صامتاً .

ـ لابد أنك تعرف ما تنوى عمله .

حك الرجل أنفه المدبب باصبعه وسكت زحف أبى على الحصير مقترباً من النار أكثر . كانت الجمرات محمرة كعيون ذئاب فى الظلام .

ـ عرفت عنك بعض الأشياء . زوجة وأولاد . أهذا يمنع ستر العار ؟

عبثت يد الرجل بارتباك فى شعر رأسه الغزير :

ـ ليس هذا فى الحقيقة .

أطرق أبى لحظة ورفع رأسه :

ـ المانع أنها بنت ملجأ . كان يمكن أن أبلغ . لولا الفضيحة .

زم الرجل شفتيه المنحنيتين وسكت .

ـ لا أسمع منك كلاماً . البنت هربت والفرصة أمامك . لتدبر أمورك حتى تعود . بنبرة مترددة قال الرجل منخفض الصوت :

ـ قابلتها

لم ينطق أبى وصمت فى ترقب قال الرجل بصوت يتراجع فى حلقه :

ـ ساعدتها للسفر مع أقاربى إلى الكويت . لتشتغل فى بيتهم .

دمدم أبى بشئ لم أسمعه . صمت مستنكراً :

ـ خادمة ؟

ـ أو صيتهم بها

تلون وجه أبى بزرقة مخيفة . انتفض يزأر :

ـ أبعدتها عناً . لتهرب من جريمتك !)(٥)

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامية . بل إنه يتوسل باللغة الفصحى المقبولة السليمة البناء والتركيب ، والبعيدة عن التقعر . إنها لغة سهلة ، تؤدى الغرض المطلوب . والجملة الحوارية عنده قصيرة . على الرغم من أن معظم ما صدر من جمل حوارية جاء على لسان الأعمى ـ الأب . فإننا نلاحظ أختفاء الخطابية ، مع أن الأعمى كان فى موقفه شديد الانفعال ، والتوتر . والعاطفية ، والحماسة لأنه أهين فى عرضه وشرفه وكرامته .

ومما يلفت النظر أيضاً أن الكاتب لم يستخدم قبيل كل جملة حوارية أفعال القول كما هو مألوف لدى بعض الكتاب ، حين يبدأ الحوار بالفعل « قال » أو « قالت » أو « قلت » . إنه هنا يمهد للحوار بفعل يكشف عن الحالة النفسية ، أو عن طبقة الصوت .

أو عن نوع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت . كأن يقول : «تمتم أبي بجفاء . دمدم أبي بشئ ، لم أسمعه . انتفض بزار . أطرق لحظة ورفع رأسه» . وهو لا يكتفي بذلك ، بل إنه يحدد صدى الجملة الحوارية عند الطرف الآخر المشارك في الموقف الحواري ، وإن لم ينطق كلمة . فضبط الحركة ، أو الانفعال ، أو ما قد يصدر - عفواً - من صوت ، انما هو متمم للموقف الحواري من ناحية ومهم بالنسبة للتنسيج العام للقصة القصيرة ككل . إن الجملة الحوارية تستتبعها حركة ، مثل «مال الرجل بوجهه» ، «حكّ الرجل أنفه» «عبثت يد الرجل بارتباك في شعر رأسه» ، «زم الرجل شفتيه» . وهو ما تظفر بمثيله في قصة «الليل يا فاطمة»(٦)

ولا ننسى أن هذه السمات الفنية تتوافر في كل القصص التي أشرنا إليها ، والتي تعتبر خصائص وصلت بهذه القصص إلى حيث الجودة والدقة والإحكام . ونستطيع أن نضيف إلى ذلك محاولته الإقدام على أن ينوع في طريقة السرد القصصي ، وفي الشكل الذي يقدم به الحدث ، مع احتفاظه بكل ما ذكر على أنه أساسيات في عملية البناء الفني .

الشاهد على ذلك قصته **«حكايات عن طاووس العصر»** ، فطرفا الصراع هما : «معاطي» سائق عربة الحنطور - وقد توفى أخوه أمام عينيه ، بسبب تعذيبه في قسم الشرطة - و «عرفان» ، شرطي المباحث الذي كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث «فاروق» ، ولخدماته المتنوعة لزوجة هذا الضابط .

ويقتنص الكاتب لحظة ما بعد طرد «عرفان» من الخدمة وحبسه سنة ، إذ سقط سلطانه عنه ، وطفق يبحث عن عمل حتى أدى به الأمر إلى أن يعمل مهرجاً أو «بهلواناً» في الأسواق . لقد هوت قوته الغاشمة ، فانهار جبروته ، ثم انحدر من عليائه . وبعد أن قام بألاعيبه ، طلب أن يتقدم أحد المتفرجين ، ليشد وثاقه بحبل ، زاعماً أنه سوف يحل هذا الوثاق ، إظهاراً لبراعته في اللعب ، وكشفاً عن قوة عضلاته . عند ذاك برز . «معاطي» من بين الواقفين ، قاسي الملامح ، وأخذ يلف الحبل بقوة واحكام حول جسد «عرفان» ، الذي فشلت كل محاولاته في الإفلات من الوثاق . وأخيراً ، طلب إليهم أن يفكوا الحبل ليخلصوه . ومن الصمت المهزوم في العيون رأى لحظات ضآلته . تقلصت ملامحه بالهوان . فلم يجد بداً من إعلان عجزه ، وهزيمته الصارخة .

الموقف هنا طبيعي جداً ، قابل للتصديق والمعقولية ، وقد تهيأت له كل العناصر المعاونة التي تجعلنا نتصور حدوثه . معاطي ، ينتقم ويثأر ، وعرفان يسقط من عل . والأسباب معروفة لا افتعال ، ولا رومانسية ، ولا إقحام لشئ دخيل . كل الأمور تجرى تلقائية وطبيعية . واللقاء - لقاء الحب والعدل والتعاون - مستحيل ، إذ كيف يتم وهما على النقيض تماماً . وكل منهما في طرف بعيد جداً ، ولا سبيل إلى وضع أي معبر بينهما ، أو أي جسر للتفاهم والود ؟

لو أن المعنى الذي أراده الكاتب قد قيل بشكل تقليدي لما كان ثمة جديد ، إذ الجديد حقاً هو القالب الذي صب فيه الكاتب فكرته ، أي الشكل الذي صيغ الحدث من خلاله ، فقد شاء الكاتب للأطراف التي يهمها «الحدث» بالدرجة الأولى أن تشترك في بلورته .

تحت عنوان «معاطي يتكلم» نتعرف إلى سبب الصراع أي إلى ماكان من أمر أخيه الذي عذب حتى الموت ، في إيجاز بليغ ، ومن وجهة نظر الأعمى المعتدى عليه . وهو - بطريق غير مباشرة - يفضح علاقة السلطة بالناس ، والتزوير ، والرشاوى ، والظلم . دون أن يعلن صراحة عن نقد أو تجريح ، ومن غير أن يبوح بكلمة يفهم منها ذلك . والحق أن معاطي لا يتكلم ، وإلاَّ أصبح حديثه خطبة مطولة . لكن الكاتب هو الذي يصور ، ويمهد ، ويحلل ، دون تدخل على الإطلاق .

العنوان الجانبي التالي هو : «عرفان يعلن لنفسه» . الذئب ، الجلاّد ، ممثل السلطة التي تذوي ، يصور واقعه الذي صار إليه ، وضياعه الذي أصبح فيه ، وعاره الذي يستشعره . هنا يختار الكاتب الفعل المضارع «يعلن» لأن في ذلك إفصاحاً علناً ظاهراً لحقيقة يعرفها الناس ، إذ هو مع نفسه يسلم يائساً بما هو فيه . وحاله هذه لا تخفى على أحد . وهذا الإعلان للنفس يقع في عشرة سطور .

ونظل مع عالم «عرفان» ، حيث يأتي العنوان الثالث «وفي ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه» . هنا نشعر أن الكاتب يعين «الزمان» ويحدده «في ظلمة الليل» . وهو ما لم يحدث من قبل . ثم إن الفعل الذي سوف يحدث هو «يتأمل» نفسه . إنه لن «يعلن» ، ولكنه «يتأمل» . ومتى يتم ذلك ؟ «في ظلمة الليل» ذلك أنه سوف «يتأمل» أفعالاً وأقوالاً وسلوكيات وأخلاقيات لا علاقة لها بالقيم الانسانية . إنها أشياء خفية مستورة لا يكون الحديث عنها «إعلاناً» ، وإنما «تأملاً» للنفس ، وفي ظلمة الليل . ومادام الأمر كذلك ، فإن له أن يكشف الغطاء عن كل مستور خفي . ولا بأس من أن تستغرق فترة التأمل ثلاثة أضعاف ما احتلته لحظة «الاعلان» من مساحة .

يجئ عنوان رابع هو «عيون في أحياء المدينة» . وفي هذا الجزء يلتقط الكاتب نظرات بعض من كان يرهبهم «عرفان» ، ويستغلهم ، ويحل عرقهم بلا مقابل . مثل ماسح الأحذية ، وصبيان المقاهي ، وباعة السمك ، وأصحاب الدكاكين الصغيرة ، باعة الخضراوات والفاكهة .

ثم ننتقل إلى موقف عملي بدأ «عرفان» يتخذه ، جاء تحت عنوان خامس «كراوية الأسطورجي يقول» ، حين عقد عزمه على أن يتعلم مهنة دهن الأثاث . وموقف الصبية من عرفان ، وكذا زوجة «كراوية» ، وسخرية الجميع منه ، ثم طرده .

وأخيراً نعيش في القسم المعنون «الناس يحكون» مع التجربة التي قادت عرفان إلى نهايته المحتومة على يد «معاطي» ، بمعنى أن الكاتب أراد أن يشترك الناس جميعاً في مشاهدة اللحظة الفاصلة . ليس فقط بعض العيون في أحد أحياء مدينة دمياط ، بل أيضاً العقل الجمعي للناس . مدنيين وقرويين ، في سوق السمك الكبير . وهذا هو أكبر أجزاء القصة التي تقع في اثنتي عشرة صفحة من القطع المتوسط .

ولا يخفى أن الكاتب يتوسل بالرمز في قصص «الليل يا فاطمة» و «الأعمى والذئب» و «حكايات عن طاووس العصر» و «الحاجز» و «القاع» . ولا يعني هذا أنه يوغل في استخدام الرمز ، أو أنه يجرى وراء الإغراب . ولكننا نستطيع أن نتلمس لكل قصة من هذه القصص الجيدة بعدين ، أو مستويين ، إذ يمكن تأويل الحدث أو الشخصية في كل منها في ضوء أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى أو إلى موقف بذاته ، وإن كان الثابت - فنياً - أنه وفق في تشكيل الحدث ، وتقديم الشخصية ، واختيار الشكل ، بحيث لا يبتعد بنا عن الواقع ، ولا يحيد عن الصدق الفني ، ولا يمعن في التعقيد والإلغاز .

إنه تعمد - مع سبق الاصرار والترصد - أن تكون قصصه القصيرة مفهومة ، ومعقولة ، يلتحم فيها الفكر والواقع والرمز ، وتنصهر الرؤية التقدمية في قنينة الفن الصافية النقية .

● هوامش

١ - نوّهت بنتاجه وبقيمته الفنية في (الاهرام) ٨ إبريل ١٩٨٠ - ص ١١ مقال (قصاص أغفله النقاد) . بعدئذ تتابعت الكتابات حوله ، ونوقشت قصصه في «البرنامج الثاني» بإذاعة القاهرة .

٢ - «الأعمى والذئب» - دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ - ص ٤٥

٣ - نفس المصدر - ص ١٠ ، ص ١١

٤ - نفس المصدر - ص ١٨

٥ - نفس المصدر - صفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢

٦ - انظر الموقف الحواري بين فاطمة وزوجها حول علاقتها ببهلول زكة ص ٧

السير الشعبية العربية

محاولة لاكتشاف الجذور

فى أعمال فاروق خورشيد

سامى خشبة

قبل شهور قليلة ، أصدر فاروق خورشيد روايته الثانية «حفنة من رجال» ، وهى الكتاب السادس عشر ، من بين ثمانية عشر كتابا وضعها ـ حتى الآن ـ الكاتب الذى تتراوح أعماله دائما بين الدراسة النظرية أو النقدية ، والإبداع الأدبى . ولأسباب عديدة ، ستكون هى موضوع الصفحات التالية ، لم تفرض رواية «حفنة من رجال» مجرد الاهتمام بها فحسب ؛ وإنما فرضت ضرورة إعادة قراءة أعمال «روائيه» سابقة لفاروق خورشيد (لم أعدها ضمن رواياته حين وصفت «حفنة من رجال» بأنها روايته الثانية) وأقصد بها صياغاته الروائية لسيرتين من سيرنا الشعبية الكبيرة : سيف بن ذى يزن ، وعلى الزيبق المصرى . وفى هذه القراءة الجديدة ، تجلت فى «حفنة من رجال» وفى العملين الشعبيين السابقين معان محددة ، أحسبها نوعا من «المسئوليات» التى لا يصح أن يتحملها ناقد أدبى ، على الرغم من أنه بالضرورة أول من يشعر بأهميتها بعد الكاتب المبدع نفسه . وأحسب أنها «مسئوليات» لا يصح أن يتحملها الناقد ، لأنها تقع فى مجالات علوم متخصصة أخرى ، كان ينبغى أن يحرث أصحابها تربتها بأنفسهم ، لكى يوفروا للناقد نفسه بعضًا من أهم أدواته فى «عمله» هو بالذات ، أثناء توفيرهم للأمة معرفة صحيحة بجذورها وحقيقتها ؛ وذلك لو أنهم كانوا يعرفون بوجود هذه التربة أصلا . وقد لا تكون الصفحات القادمة كلها من باب النقد الأدبى ؛ وهى قد لا تكون ـ من وجهة نظر أصحاب العلوم الإنسانية التى سنخوض فى أقاليمها الخاصة دون مرشد منهم ـ سوى ثرثرة أو ادعاء لا طائل وراءه فى أسوأ الأحوال ، أو شتات متفرق من الملاحظات الطريفة فى أفضلها . ولكن المسئولية ينبغى أن تصرف إلى أصحابها . وعليهم وحدهم ، أن يقرروا بشأنها ما يرون .

وليسمح لى القارىء أن أنقل إليه الآن وجهة نظر فاروق خورشيد نفسه فى تحديد : من يتحمل هذه المسئولية ، وسبب تأخر أصحابها فى تحملها . قال فى لقاء حديث : إنه كان من واجب «الأدباء» أولا ـ يقصد المبدعين والنقاد جميعا ـ أن يظهروا بجهدهم وجود مادة أدبية جديرة ـ أولا ـ بأن يشغف بها «القارئ» الحديث من أمتنا ، وقادرة على أن تثير فيه الإحساس بأنها تجسد أشياء عريقة كامنة فيه ، وفى الأمة التى ينتمى إليها . فإذا تحقق ذلك الشغف ، وثار ذلك الإحساس ، وعادت هذه «المادة» لكى تحتل فى «وجدان» الأمة المكان الذى كانت تحتله فى زمن قديم ، أصبح من حقنا أن نطالب علماءنا ببحث حقيقة هذه المادة ، ليس باعتبارها «أدبا» وإنما باعتبارها من المكونات الأساسية لثقافة هذه الأمة ، ولتكوينها النفسى ، وعقائدها ، وأسلوبها فى الاعتقاد ، وفى صياغة المثل العليا ، وفى تصورها لنفسها من حيث هى جماعة إنسانية ومجتمع ، وفى التعرف على العالم والكون من حولها . فهل يتحقق الشغف ، ويثور الإحساس ، لكى يتحمل أصحاب المسئولية ماهم أحق به ؟

حينما بدأ **فاروق خورشيد** مسيرته قبل أكثر من عشرين سنة ، لإعادة اكتشاف تراث السير الشعبية العربية ، وإعادة تقييمها ، التزم ـ أو ألزم نفسه ـ بمقولة رئيسية جعلها «قضيته» الخاصة الأولى أو همه الأساسى : إثبات أن نوع «الرواية» الأدبى ، وفن القص بوجه عام ، لم يكن نوعا مستحدثا فى أدبنا الحديث ؛ وإنما هو نوع له جذوره المحلية الخاصة ، ومنابته الأصيلة ، وملامحه المتميزة الضاربة بأصولها فى تربة ثقافتنا القومية العربية العامة ؛ وفى ذلك الحين تطلبت عملية إثبات هذه المقولة دراسة تاريخية نقدية شبه مقارنة(١) ، قامت على ركيزتين من التحليل المنطقى والبراهين العملية الجزئية ، وانطلقت إلى الدعوة لإعادة قراءة تاريخ الأدب العربى دون اعتماد على مقولات المؤرخين والنقاد القدماء الذين أكدوا ـ بناء على أذواق وملابسات خاصة ـ أن أدب «النثر» العربى ، لم يخرج عن أنواع سجع الكهان ، وخطب البلغاء والحكماء ، ورسائل الدواوين ، أو مكاتبات الأصدقاء . وطلب **فاروق خورشيد** ـ حينذاك ـ من قراء الأدب العربى الإسلامى ، وما يسمى بالجاهلى ـ قبل أن يطالب دارسيه ـ أن يعتمدوا على ما اعتمد عليه أسلافهم ـ القراء والمستمعون ، لا النقاد والدارسون ـ من قدرة حرة على التذوق الفنى ، ومن إحساس فردى بالحاجة إلى الأدب الإبداعى (الفنى !) ، لكى يكتشفوا فى تراثهم آلاف «**القصص**» التى امتزج فيها التاريخ والخيال ، أو الحقيقة والأسطورة ، أو الواقع والخرافة .

فى تلك الدراسة ، جاء الحديث عن «**السير الشعبية**» جزءا من كلٍّ ، أو لبنة واحدة من لبنات بناء التصور النقدى التاريخى الذى أراد «**الباحث**» **أن يطرحه كمفهوم نقدى جديد . ولكن «الباحث»** تحول بعد ذلك إلى محاولة عملية ، تهدف إلى إثبات مقولته الرئيسية الأولى ، من خلال «**إعادة صياغة**» مجموعة من السير الشعبية على وجه الخصوص ، فى بناء روائى متماسك ، وأسلوب فنى قريب من ذوق القارىء الحديث . وبدأت هذه المحاولة بسيرة «**عنترة بن شداد**»(٢) فى شكل يمزج بين الدراسة النقدية و «**تلخيص**» أحداث السيرة نفسها ، وتقديم صورة درامية لشخصياتها . ولكن التلخيص أدى إلى غلبة المادة القصصية للسيرة على التعامل النقدى فى الدراسة . ويبدو هذا الكتاب ، كأنه «**البرزخ**» الذى كان لابد **لفاروق خورشيد** أن يعبره لكى يشرع فى عمله الأساسى بعد ذلك ؛ وهو إعادة صياغة سيرة كبيرة كاملة من أكبر السير الشعبية العربية : سيرة «**سيف بن ذى يزن**»(٣) . ويبدو كتاب «**فن كتابة السيرة الشعبية**» كأنه عملية «**الإعداد**» النهائية ، التى استعد بها «الباحث» للقيام بعمله الكبير بعد ذلك . ولكن **فاروق خورشيد**، يقدم عمله الكبير هذا ،

بإصرار على أن هدفه الرئيسى ، ما يزال هو إثبات أن للعرب فنا قصصيا ، هو فى الحقيقة تراثهم من الأدب النثرى الحقيقى ، ويقول : «**وتقديم السير الشعبية كأعمال فنية جديرة بالقراءة ، ثم بالدراسة ، هو الرد الوحيد على من يرون أن أدبنا العربى وتراثنا الفنى قد خلا من فن القصة خلوا تاما**»[٤] .

ومع هذا ، فإن الباحث العارف بخامة المادة القصصية التى أراد أولا أن يقدم إلينا تصورا نظريا ونقديا عنها ، ثم رأى ضرورة أن يبرهن على صدق تصوره ـ لأننا لم نصدقه ، أو لم يصدقه غالبية النقاد من أصحاب التكوين العقلى الغربى ـ برهانا عمليا يقوم على مساعدتنا على قراءة هذه المادة القصصية قراءة «جديدة» يستسيغها ذوقنا «المستغرب» نفسه . هذا الباحث ، لم يتوقف ـ حتى منذ البداية ، أى منذ كتاب «فى الرواية العربية» ـ عند مقولته الرئيسية الأولى تلك ، بل إن تلك المقولة راحت بالتدريج تكتسب وضع «البديهية» التى كانت غائبة عن إدراك عام ، أبعدته قوالب التفكير والتذوق والنقد التحكمى ، المصطنعة عما كان ينبغى أن تحسه الفطرة السليمة ، **وإلا هل يعقل أن تعيش أمة عدة ألوف من السنين ، وسط أحداث وأمم أخرى ، تاريخها وتركيبها يبلغان من التعقيد ما نعرفه ، دون أن تكون لها أساطير؟ ودون أن تحاول أن «تتذكر» تاريخها الاجتماعى والعقائدى والسياسى فى أبسط أشكال التاريخ وأكثرها أولية : شكل القصة ، أو ما أصبح عندنا «حكاية» ثم «سيرة» ، وما بينهما من ضروب القص الدرامى ؟ وهل يعقل أن يكون لهذه الأمة مثل ذلك التاريخ ، وتلك الخبرة التى انعكست وتجسدت فى كل مجال من مجالات تجلى النشاط العقلى للإنسان ، دون أن يكون فى تراثها الخاص ، نوع من أنواع الأدب القصصى ، اكتسب ملامحه البنائية ، وخصائصه الأسلوبية المتميزة ، وتراكيبه ونسيجه و«موتيفاته» من الإطار المتطور العام ومن التفاصيل المتحركة والمتطورة فى ذلك الإطار ، لحياة هذه الأمة الاجتماعية والعقائدية والسياسية عبر تاريخها ، وحتى تصبح هذه الأنواع الخاصة بها من الأدب القصصى (خيالية من أى نوع كانت أو تاريخية أو مزيجا منهما معا مثل كل أدب قصصى عند كل الأمم الأخرى !) أجزاء ملتحمة ، لا تنفصل عن البنيان العام المتطور مرة أخرى لـ «ثقافة الأمة كلها» ، و«سيكولوجيتها» الاجتماعية الخاصة ؟**

أقول : إن هذه «المقولة» التى تضم هذه «المقررات» السابقة كلها ، اكتسبت وضع البديهية فى دراسات حشد كبير من الدارسين ، ربما فور أن وضعها فاروق خورشيد أمام منطق «الحس» الفطرى السليم ، بحججه القوية ، ثم ببراهينه العملية ، وذلك على الرغم من مماحكة عدد من النقاد ، أو تعديلات طلبها نقاد آخرون ، وأرادوا إدخالها على «البديهية» الأساسية «الجديدة» ! .

وقد شعر **فاروق خورشيد** بذلك ، حتى منذ البداية ، أى منذ كتاب «فى الرواية العربية» فشرع يضع أصابعه على قيم فنية وفكرية فيما أثبت وجوده من «القصص» الأسطورية أو التأريخية أو التى تجمع بين آثار المنبعين الأسطورى (العقائدى الدينى أو الطقسى) والتاريخى ، وفيما أثبت وجوده من أنواع الأدب القصصى ـ عربية الأصل ـ ومواده ، أو تلك التى «أحس» فيها أو استنتج منها أثرا مهاجرا أو مستعارا من تراث الأمم المجاورة (الأحباش أو الفرس ، أو المصريين القدماء ، أو البيزنطيين) ، وفيما أثبت وجوده أيضا من «موتيفات» درامية قصصية ، اتخذت شكل أساطير ذات كيانها الأصلى فى كيانات أبنية «أدبية» أكبر حجما أو أوسع مجالا ، وكانت تلك الأساطير قادمة الى التراث العربى من تراث أديان غير عربية ، أو حتى غير «سامية» .

فى تحليله لقصة «**ذى القرنين**» التى اكتشفها الباحث عند «**وهب بن منبه**» مثلا ، يضع فاروق خورشيد يده على مجموعة من القيم «الأخلاقية» ذات المغزى الاجتماعى الواضح ، التى يتميز بها البطل : أيها يكون طريق الخلاص من قيد «الطبيعة الإنسانية» والمصير المحتوم لعقل الإنسان وجسده : الفناء . ويلخص الباحث هذه القيم فى كلمات : الزهد ، المعرفة ، المجد ، العبادة والطاعة (الورع) . ثم يكتشف أن : هذا المعنى الدرامى واضح وضوحا كاملا فى القصة منذ بدايتها ، ويسير معها إلى نهايتها ، بل يكمل ـ لكى يجعل الحكم عاما على الجانب الأكبر من تراث الأسطورة العربية ـ فيقول بعد الكلمات السابقة مباشرة «وهو يتضح فى عديد من أساطير العرب وقصصهم»[٥] .

وفى تحليله لحكاية «**الحارث الجرهمى**» وحكاية «**قيس بن زهير**»[٦] يعثر على «**موتيفة**» أسطورية تقرب الحكاية الأولى من أساطير اليهودى التائه ، والهولندى الطائر ، وغيرها[٧] ، ويربط حكاية «**مضاض ومى**» فى تحليله لها ، بتيمة «**العطش**» وحيوية الماء فى حياة أهل الصحراء ، ويكتشف التشابه بينها وبين مأساة «**روميو وجولييت**» أو «**بول وفرجينى**» من جانب آخر[٨] ، ويكتشف الارتباط الفنى بين العناصر التى صنعت مأساة الحبيبين الشابين ، وبين التوظيف الفنى الذكى لمعطيات الواقع الطبيعى والاجتماعى الذى نشأت فيه القصة أو تم تأليفها[٩] .

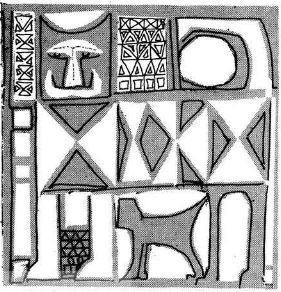
وليست هذه سوى نماذج قليلة لتجاوز فاروق خورشيد للمقولة الرئيسية التى أراد أن يطرحها فى كتابه الأول عن تراث الأدب القصصى العربى . حتى إذا شرع فى تقديم برهانه العملى بصياغته لسيرة سيف ابن ذى يزن ، وعلى الرغم من أن مقدمته للصياغة تبدأ بما يوحى بأنه لا يعتزم إلا تأكيد نفس المعنى ، كما بينت الجملة التى أوردتها من قبل (**الهامش رقم ٤**) ، فإن المقدمة ذاتها تدل على أن الباحث ـ أو الكاتب المبدع فى هذه المرة ـ يعرف أيضا ، أو يحدس ـ مقدار ثراء «المادة القصصية» التى يعيدها إلى وعينا بعد غياب طويل .

فبعد التقديم الطويل ـ نسبيا ـ الذى يدور حول وجود «الأدب القصصى» فى التراث العربى ، وحول اكتمال شكل النوع القصصى العربى الخاص ، وبلوغه ذروة ثرائه فى السير الشعبية ، وحول زمن كتابة هذه السير ، ورأى بعض الدارسين العرب أو المستشرقين فى أصلها ومؤلفيها ، ينتقل **فاروق خورشيد** إلى البحث عن «**مغزى**» نشوء السير نفسها ، انتقالا مدفوعا بنفس الدافع الأول ـ دافع إثبات وجود «**أديب**» مبدع ، مؤلف للقصص فى شكل السيرة يقول : «**والواقع أننا لا نستطيع أن نجد بسهولة قضية معينة وراء كل سيرة ، فبينما تدافع سيرة «سيف بن ذى يزن» عن الساميين ضد الحاميين ، وتغلف هذه القضية العنصرية الخطيرة بأغلفة روائية بارعة ، نجد سيرة عنترة تدافع عن قضية مقابلة هى قضية الرابطة بين الساميين والحاميين ، فهى تجمع هنا ولا تفرق ، وتجعل من شخصية بطلها عنترة ، مزيجا من العنصرين ، وممثلا لهذين الأصلين الجنسيين (يقصد العرقين) الكبيرين ، ونجد فى سيرة كسيرة «الظاهر بيبرس» دفاعا أشمل وأعم عن قضية وحدة الشعب العربى بكل مكوناته ، سواء أكانت آرية أم سامية أم حامية ، أو بصورتها التجسيدية ، سواء أكانت عربية أم سودانية أم فارسية أم رومية**»[١٠] .

ثم يمضى **فاروق خورشيد** بعد ذلك إلى إثبات زمن كتابة سيرة «**سيف بن ذى يزن**» مؤكداً أنها كتبت فى القرن الرابع عشر (وسيكون هذا موضوع مناقشة طويلة مع الباحث ومع مصادره) . وإلى توضيح سبب اختيار الفنان الأصلى ، كاتب السيرة قبل ستة قرون ، لشخصية «سيف بن ذى يزن» وقصته «التاريخية» لكى يكون بطل هذه السيرة ، ثم لإثبات أن «**القضايا التى دافعت عنها السيرة تكاد تكون قضايا مصرية خالصة ، منها مثلا قضية ماء النيل**»[١١] . وهنا أيضا ستكون لنا مناقشة طويلة مع **فاروق خورشيد** بصفته «باحثا» ، ولن يكون لنا ـ فى البدء ـ سند سوى ما كتبه **فاروق خورشيد** «**مبدعا**» **فى نص صياغته ذاتها للسيرة ، مع «اقتراح»** له كثير من المبررات والأسانيد . بالنظر إلى هذه المادة القصصية الثمينة من منظور مختلف كل الاختلاف ، سبق أن قلنا إن «**الباحث**» نفسه مهد له بكثير من الإشارات فى تحليلاته لما أورده من قصص فى كتابه «**فى الرواية العربية**» .

حينما اختار **فاروق خورشيد** سيرة «**سيف بن ذى يزن**» ، لكى تكون أول ما قام بتقديمه ، فى صياغة روائية ، وأسلوب عصرى ، من السير الشعبية ، كان مدفوعا بعدة عوامل ظاهرية أو شكلية ، وعوامل





أخرى سبق أن أوضح الكثير منها فى دراسته : «فى الرواية العربية» وفى الجانب النقدى من كتاب : «فن كتابة السير الشعبية» . وأول العوامل الظاهرية كان إثبات مقولة عراقة النوع القصصى فى التراث الأدبى العربى ، والرد بالبرهان العملى على اعتراضات عدد من النقاد ومؤرخى الأدب العربى الحديث ، والوسيط ، والقديم ، الذين وضعوا تواريخهم لهذا الأدب ، وأصدروا أحكامهم النقدية فى ذلك التاريخ فى ضوء معايير الأنواع الأدبية فى الغرب وتواريخها . وتأتى تلك العوامل الظاهرية من أن سيرة سيف بن ذى يزن سيرة متوسطة الطول ، ليست بحجم سيرة ذات الهمة ، أو عنترة أو الظاهر بيبرس ضخامة ، وليست بالقصر الذى تتسم به سيرة الزير سالم ؛ ثم هى سيرة ممتلئة بالأحداث والمواقف والتطورات أو التحولات الدرامية المتوترة ، مما يسمح بنسيج بناء روائى تتمتع أحداثه بجاذبية درامية واضحة ، وقوة تأثير عاطفى أو وجدانى كبيرة ، سواء على مستوى الأحداث أو «التيمات» الرئيسية ، أو الشخصيات وتحولاتها وما يقوم بينها من علاقات .

ولكن فاروق خورشيد اتجه ـ أساسا ـ إلى الاعتماد على ما يمكن أن نسميه بالتاريخ السياسى أو الاجتماعى المحدود ، لكى يحدد فى ضوء هذا النوع من التاريخ ، زمن «كتابة» السيرة فى أقرب أشكالها إلى الشكل الذى وصلت إلينا به . وفى هذا الاتجاه اكتشف أن ـ ابن كثير ـ المؤرخ الإسلامى الكبير (ت ٧٧٤هـ ـ ١٣٧٣ م) ، ذكر فى كتابه «تفسير القرآن الكريم» أن : «ما يذكره العامة عن البطَّال ، من السيرة المنسوبة إلى ذات الهمة والبطَّال والأمير عبد الوهاب ، والقاضى عقبة ، فكذب وافتراء ، ووضع بارد ، وجهل وتخبط فاحش ، لا يروج ذلك إلا على غبى أو جاهل ردى ، كما يروج عليهم سيرة «عنترة العبسى» المكذوبة ، وكذلك سيرة البكرى والدنف ، وغير ذلك ... إلخ»[١٢] . ثم يستند فاروق خورشيد إلى مالاحظه الدكتور فؤاد حسنين فى كتابه «قصصنا الشعبى» من أن الشخصية الثانية فى فى السيرة ، وهى شخصية الملك الحبشى «سيف أرعد» هى شخصية تاريخية معروفة ، حكمت الحبشة فيما بين عامى ١٣٤٤ ـ ١٣٧٢ م . وعلى ذلك يقطع فاروق خورشيد بأن زمن كتابة السيرة لابد أن يكون معاصرا لزمن حكم هذا الملك الحبشى ، الذى حارب المسلمين ـ وحارب مصر ـ هو وأبوه من قبله ، أو لابد أن يكون لاحقا مباشرة لزمن ذلك الحكم .[١٣]

وقد تكون هذه الأحكام صحيحة تماما إذا كنا نتحدث فقط كتابة السيرة فى شكلها الذى وصل إلينا . ولكننا نعتقد أن السيرة نفسها ، أو ما نسميه «مادتها القصصية» ، وتحولات شخصياتها وأطوارهم ، و«موتيفاتها» الأسطورية ، والعناصر الداخلة فى تركيب قصة حياة الشخصية الرئيسية فى السيرة (سيف ن ذى يزن نفسه) وعلاقاته مع من أحاط به من بشر عاديين أو غير عاديين ، أو غير بشر من الجان والمخلوقات الغريبة الأخرى ، نعتقد أن مادة السيرة نفسها هذه ، تمدنا بأدلة قوية على أنها أقدم عهدا بكثير مما اعتقده الدكتور فؤاد حسنين ، ومما رآه الأستاذ فاروق خورشيد ؛ بل نعتقد أن بعض هذه الأدلة يشير إلى أن أجزاء كثيرة من السيرة ، كانت فى الأصل أساطير ـ عقائدية دينية (وثنية) ، أو طقسية ـ ترجع إلى زمن أقدم بكثير من القرن السادس الذى عاش فيه سيف بن ذى يزن ـ الشخصية التاريخية المعروفة من «أذواء» اليمن ، الذى استعان بالفرس لطرد الأحباش من بلاده قبل الإسلام بأقل من خمسين عاما فقط ، وأن هذه الأساطير ، كانت قد تجمعت وامتزجت بأنواع أخرى من المواد القصصية عبر مراحل تاريخية مختلفة ، ومؤثرات ثقافية كثيرة متعددة وافدة من ثقافات أخرى غير الثقافة الأصلية (العربية / السامية) فى جنوب اليمن ، التى تمت الصياغة الأولى للسيرة تلبية لاحتياجاتها ، وفى إطار ضروراتها الاجتماعية والحضارية . ويتضح لنا أيضا أن السيرة لم تكتب مرة واحدة ، وإنما كتبت عدة مرات (قد لا تقل عن ثلاث) تسبق أولاها زمن سيف بن ذى يزن التاريخى وعملية الطرد النهائية للأحباش من اليمن بالاستعانة بالفرس ؛ وكتبت الثانية ـ على الأرجح ـ بعد أن ساد الإسلام اليمن ، وشارك اليمنيون (عرب جنوب شبه الجزيرة) إخوتهم عرب الشمال (القيسيين) شرف الفتوح الكبرى (وقد يكون من الأمور ذات المغزى هنا أن نتذكر ما أجمع عليه المؤرخون العرب تقريبا ، من أن جيش الفتح الإسلامى لمصر كان جله من قبائل اليمن ، سواء ما كان من البداية تحت إمرة عمرو بن العاص أو المدد الذى أمده به أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بقيادة عبد الله بن الزبير . وعلى ذلك فإن جل هذا الجيش كان فى الأصل من الجيوش التى شاركت أصلا فى فتح سوريا وفلسطين ... هل نسبق خطوات تحليلنا فنزعم أن «تيمة» وَلَدَىْ سيف بن ذي يزن «مصر» و«دُمَّر» اللذين حكم أولهما مصر وعمرها . وحكم

الثانى الشام وعمرها ، كانت تعبيرا شعبيا «يمانيا» عن إحساس القيسيين اليمانيين الذين استقروا ، ولحق بهم غيرهم فى الشام ومصر بمساهمتهم العظمى هذه فى فتح اثنين من أكبر أقطار وطن الأمة ؟ أم أن الهجرات العربية ـ السابقة لعصر الفتح ـ إلى سوريا ومصر كانت تأتى فى الأصل من اليمن ، فكان هذا مبررا «سياسيا» قويا لدى أمير المؤمنين عمر لاختيار قوات هذه القبائل لحمل عبء الفتح فى هذين القطرين على التحديد ؟ . هل كانت تعبئة قوات الفتح وتوجيهها عملية عشوائية ، أم عملية مدروسة ؟ . وعلى هذا فقد تكون الصياغة أو الرواية التى وصلت إلينا من السيرة عن القرن الرابع عشر ـ عصر الملك الحبشى سيف أرعد ، ووالده عمدا صيون والمواجهة الحادة بينهما وبين مصر وإخوتها من مسلمى مملكة الطراز شرق السودان ، وشمال الصومال الحاليين ـ قد تكون هذه هى الصياغة الثالثة للسيرة ذات التاريخ الطويل ، كتبت بتوجيه مما يمكن أن يسمى بـ«أجهزة» التعبئة الثقافية والفكرية فى عصر الدولة المملوكية ـ أو تحت إشرافها ـ التى استفادت ـ يقينا ـ مما كانت الدولتان ـ الأيوبية والفاطمية ـ السابقتان لها فى مصر ، قد قامتا به فى نفس المجال لأسباب سياسية وحضارية ودفاعية كثيرة ليس هذا مجال البحث فيها ، كما استفادت هى والدولتان السابقتان لها مما كان الرواة الشعبيون قد صاغوه من قبل . وقد يحق لنا أن «نفترض» أن أكثر الإضافات ـ التى أضيفت فى هذه الصياغة الثالثة المملوكية ـ للسيرة أهمية ، كان حذف الاسم الأصلى الذى كان يسمى به ملك الأحباش فى الصياغة السابقة ، ووضع اسم «سيف أرعد» مكانه ، فى اطمئنان كامل إلى استمرار تماسك المعنى وتأدية الاسم الجديد للغرض المطلوب ، مادامت السيرة تتحدث عن مواجهة حضارية وثقافية طويلة ، بين الموطن «المنبع» الأصلى للساميين (اليمن) وبين مهجرهم الأول (مستوطنتهم الخارجية الأولى !) عبر المضيق فى الحبشة .

هكذا إذن يكون الحديث عن زمن كتابة السيرة ، متعلقا بالضرورة بزمن نشوء الأسطورة ـ أو مجموعة الأساطير الأساسية ـ التى تخلقت منها السيرة فى صورتها الأولى ، قبل أن «تتراكم» عليها ، وفى داخلها الطبقات التى صنعت صياغتها الثانية ثم الثالثة . ولابد أن يؤدى الحديث عن زمن الأسطورة ، أو مجموعة الأساطير الأساسية هذه ، إلى الحديث عن «نوعية» الأسطورة ودلالاتها وما ترمز إليه ، وما يحتمل أنها صارت ترمز إليه مع تطور البنية الثقافية العامة للأمة (للجماعة) صاحبة الأسطورة .

ومن الناحية الثانية ، لابد أن يؤدى الحديث عن نوعية الأسطورة الأساسية ودلالاتها إلى الحديث عن الدلالة الرئيسية للأسطورة الأساسية فى السيرة ، ونحسبها دلالة «قومية» تتعلق بمعنى وعملية تكون «الأمة» من خلال امتزاج تجمعاتها البدائية أو الأولية الأولى . إنها دلالة تتعلق بتكوين الثقافة «السامية» فى مجموعها ، وحمل العرب بوجه خاص لعبء تكوين البذور الأولى لهذه الثقافة . وينفتح هنا الباب التالى ، المؤدى إلى البحث عن الدلالة الحضارية لمجموعة الأساطير الأولى ، ربما فى المراحل الأولية لتجمع سلسلة من الأحداث التاريخية وركام من الأساطير ، التى أدى تجمعها وتراكمها إلى نشوء الصياغة الأولى لسيرة تدور حول عملية تكون الأمة ، من خلال عمليات امتزاج وانسلاخ حضارى واسعة يعرفها تاريخ الجزيرة العربية ، وتاريخ أطرافها ، الجنوبى والشرق والشمالى بوجه خاص .

وأخيرا ـ حسب ما نحدده لهذا الحديث ، قد يكون من اللازم ـ إن لم يكن من باب الطرافة الصرف ـ البحث عن الدلالة السيكلوجية للأسطورة الأساسية ؛ أسطورة مولد البطل الرئيسى للسيرة ، سيف بن ذى يزن ، ونشأته ونضوجه ؛ هذه الدلالة التى يمكن أن نجتزئ منها أوضح جوانبها ـ فى تصورنا ـ وهو الجانب المتعلق بما يمكن أن يسمى بـ«الموضوع الأوديبى» ؛ موضوع علاقة البطل بكل من أمه وأبيه ، وهو مبحث سيؤدى بنا مرّة أخرى ، وبشكل شبه تلقائى إلى موضوع البداية ، أى موضوع زمن نشوء الأسطورة الأولى ، ولذلك قد يصلح لنا أن نبدأ من البحث فى الدلالة السيكلوجية للأسطورة ، والمغزى الاجتماعى التاريخى لهذه الدلالة .

فى السيرة ، تبدو العلاقة الأساسية فى حياة سيف (الابن الذكر) هى علاقته بأبيه (الذى قتل ـ قتلته زوجته ، أم سيف نفسه ، قبل أن يولد سيف) ، وبأجداده الذكور ؛ وعلاقة التناقض الرئيسية على المستوى الفردى السيكلوجى ، التى يعيشها سيف ، هى علاقته بأمه التى تسعى لإهلاكه بكل سبيل حتى إنها تحاول قتله بيدها . وهذا التناقض الصراعى بين الابن والأم ، مع سعى الابن غريزيا ، أو بشكل واع للارتباط بالأب وبآباء هذا الأب (السلالة الذكرية) ، يقدم صورة «نموذجية» متناقضة تناقضا صريحا مع الفكرة الفرويدية ـ أو مع ما حاول سيجموند فرويد أن يقرره استنادا إلى تحليل مضمون الأسطورة الغربية (اليونانية) والطقوس الأصلية لها أو الطقوس ـ وبقية الصيغ الثقافية ـ المستمدة منها . ويبدو أن العلاقة الصراعية بين الابن الذكر والأم ، والارتباط الجذرى ـ الغريزى أو الواعى ـ بين الابن الذكر والأب وسلالته الذكرية ، تكاد تكون «تيمة» أساسية فى أساطير اليمن على التعيين . فقد لاحظ فاروق خورشيد التشابه بين علاقة الأم والأب ، وموقف الابن من الأم القاتلة الغريبة وموقفها منه ، فى قصة عمرو بن مضاض (شقيق الملك الجرهمى الحارث الأعمى الذى يروى القصة) مع زوجته وابنه ، وبين نفس التيمة فى سيرة سيف ؛ والمفترض ـ حسب الزمن «الفنى» للقصة ـ أنها وقعت ـ أو رويت كأنها تاريخ حقيقى كامل ـ قبل زمن سيف بن ذى يزن بوقت طويل يربو على عدة قرون[١٤] ، ويوحى هذا بضرورة إعادة فحص المقولة الفرويدية عن الموضوع الأوديبى ، فيما يتعلق بعموميتها الإنسانية من ناحية ، وفيما يتعلق بصلاحيتها للتفسير الأنثروبولوجى (لا السيكلوجى فقط) لأساطير أمم أخرى تعيش ثقافة متميزة عن الثقافة الغربية .

ولكن نفس الدلالة أو «التيمة» نفسها ، يمكن أن تؤدى إلى استنتاج آخر تلقائى ، لابد من فحصه من وجهة النظر الأنثروبولوجية الخالصة ، وهى أن الأسطورة الأصلية التى ربما كانت هى أصل أسطورة عمرو بن مضاض وسيف بن ذى يزن سويا ، ربما ترجع إلى مرحلة من مراحل تطور التكوين الاجتماعى للقبيلة العربية القديمة ، فى عصر لم تصلنا «أدبياته» خالصة قط ، كان محتواها هو الصراع على سلطة القبيلة بين الآباء والأمهات ، عصر التحول ـ الذى لابد أنه كان تحولا ذا تأثير سيكلوجى بالغ العنف من سلطة الأم إلى السلطة الأبوية . فى مثل تلك المرحلة ـ كما يحدثنا التاريخ الأنثروبولوجى الغربى ـ سقطت وثنيات «أنثوية» كثيرة ، كانت فيها للربات «الإلهات» الإناث السيطرة الكاملة على «البانثيون» الهندوأوروبى كله ، من شمال القارة الهندية إلى سواحل المحيط الأطلنطى الحالية .

وفى ضوء هذا الافتراض ، تتخذ «تيمات» كثيرة فى السيرة مبررا واضحا ، بخاصة فيما يتعلق بسعى سيف بن ذى يزن ، تلقائيا أو بشكل واع ، للارتباط بأجداده الذكور ، وعلى رأسهم «سام بن نوح» ثم «ابراهيم الخليل» . وهنا يجدر بنا أن نسجل مجموعة من الملاحظات حول نوع و(أسلوب) ارتباط سيف بأبيه وبمن ينوبون عنه ؛ فى إطار صراع سيف نفسه ضد أمه ، وذلك من خلال سلسلة من «نواب الأب» وممثلين يتولون واحدا بعد الآخر ، إرشاد سيف وتربيته وتوجيهه ونقل تراث أجداده إليه .

- حينما أرسلت قمرية أم سيف (لاحظ ارتباط اسمها بالقمر . هل كان للقمر ربة مؤنثة هامة فى البانثيون العربى الوثنى القديم ، أصبح لابد من التخلص منها فى عصر لاحق ؟) ولدها إلى البرية ليموت فيها وهو رضيع ، التقطته «أم» معنوية (غزالة أولا ، ثم جنية) وانشأته الجنية ـ التى كلفها بذلك الجد الأعلى ، سام بن نوح ـ فى قصر زوجها ، الجنى الكبير ملك جبال القمر . وهذا هو أول «ذكر» بديل للأب يرعى البطل الرضيع . ولابد مرة أخرى من البحث عن دلالة ارتباط هذا الأب الرمزى الأولى بالقمر .
- ويسلمه الجنى ، البديل الأولى للأدب ، إلى البديل الثانى الملك «الحبشى» أفراح ، الذى

سيتزوج سيف ابنته (ما دلالة هذا الارتباط الخاص بالبديل الأبوى ؟) .

- الشيخ جياد . يظهر لسيف لكى يعرفه بحقيقته ، وباسمه ونسبه ودينه وطريق كتاب النيل ويدفنه سيف بعد حصوله على الكتاب (نائب الأب أدى رسالته ومات لكى يحيا فى ابنه من جديد) .
- الشيخ عبد السلام يعلمه أصول الإسلام ، ويعرفه بزوجته المقبلة ناهد قبل أن يموت (ويعود الشيخان ، جياد وعبد السلام فى شكل طائرين ناطقين لكى يرشدا سيفا إلى شجرة الحياة التى تنقذه من جراح سيف أمه القاتلة فيمنحانه حياة جديدة) .
- شيخ بلا اسم يعترض طريق أحد أعداء سيف ويرغمه على الإسلام ، وعلى فك أسر سيف ومساعدته فى الحصول على خاتم الموت السحرى .
- الشيخ أخميم الطالب ، حارس ذخائر سام بن نوح ، وهو يتحرك مع سيف عند الذخائر كأنه «قرين» البطل ، ويفارقه لمصيره حينا ينتهك سيف حرمة الجد المقدس الميت ولكنه يعود إليه بعد ذلك - حينا يمر سيف بتجربة أشبه بالموت والميلاد الجديد (الغرق فى البحر ، والاندفاع إلى نفق مظلم كأنه الرحم الذى يخرج من طرفه الضيق فاقد الوعى تحت شمس جديدة فى أرض غريبة) لكى يجد الشيخ أخميم فى انتظاره ومعه ابنته التى سيتزوجها سيف (مرة أخرى ارتباط من نوع خاص بين الابن ونائب الأب أو ممثله) بعد ميلاده الجديد .
- شيخ يأتى للساحر برنوخ يأمره بالإسلام وبإنقاذ سيف من وادى السحرة .
- برنوخ الساحر نفسه ، أول من يهزم قمرية ويتسبب فى مرضها ويستعيد منها اللوح المرصود (من ذخائر الجد الأعلى سام بن نوح) وينقذ سيفا منها .
- الشيخ أبو النور الزيتونى ينتظر سيفا من زمان سحيق عند مدخل جزر واق الواق ليدله على الطريق ويعطيه ذخائر جديدة تركها له أجداده تساعده فى مهمته وأداء الرسالة التى كلفه بها هناك هؤلاء الأجداد .
- الخضر أبو سليمان ، الذى يهدى أحد ملوك الجزر للإيمان ، ويرسله لإنقاذ الملك سيف فى مدينة البنات .

ولو استطردنا فى هذا الخط لوجدنا أيضا مجموعة من الإخوة الذكور الذين كسبهم سيف بن ذى يزن «بسيفه» بعد أن يقهرهم فى النزال واحدا بعد الآخر ، ثم يضمهم إلى دين الجد الأعلى الثانى ابراهيم الخليل وهو الإسلام الحنيف .

ولكن تراث الجدين الكبيرين ، ومغزاهما هو الجدير باهتمامنا الآن ، لأن هذا التراث هو الذى يؤكد - بجانبيه - وجود «طبقتين» متراكبتين للسيرة على الأقل ، قبل الطبقة الثالثة التى وصلتنا من خلالها السيرة ؛ وهو التراث الذى يؤكد من ناحية أخرى مغزى العلاقة بين بطل السيرة ، وسلطة الأم فى جانب ، وسلطة القبيلة كلها من جانب آخر ، ثم هو التراث الذى يؤكد المغزى النهائى لسيف بن ذى يزن نفسه ، كشخصية محورية يتركز حولها - فى السيرة - وجود الأمة كلها ، بوصفها كيانا اجتماعيا واحدا وذات بناء عقيدى واحد أو ما تطمح إليه من ذلك .

ويتجسد هذا التراث فى صورتين :

- **الصورة الأولى هى «دين» ، الجد الأكبر المباشر - ابراهيم الخليل - وعقيدته الإسلام الحنيف ، الذى تلخصه السيرة - بذكاء حتى تجعله «تجريدا» عاما لما سوف تجسده الرسالة المحمدية بعد ذلك - فى مبدأ الإيمان بالله ، الإله الواحد ، وفى مجموعة المبادئ الأخلاقية التى تجسد دور «الأب» ، القائم فى جوهره على التنظيم وتقويم العلاقات الاجتماعية ، وضبطها ، وعلى بسط حمايته على أبنائه وأتباعه ، وقدرته على تحقيق الأمن والعدل .**
- **الصورة الثانية هى «أسلحة» ، الجد الأكبر غير المباشر (جد الأمة بأسرها ، لا جد سلالة سيف وحده) وهو سام بن نوح ، والأمة هنا هى الأمة السامية بوضوح . ولعله من المفيد هنا أن نتذكر ما يؤكده الآن الأنثروبولوجيون المحدثون من أن «الساميين كلهم عرب ، خرجوا أصلا من الجزيرة العربية ، ومن جنوبها بالذات» . ولعله من المفيد أيضا أن نتذكر أن الاسم الأسطورى التاريخى الأول لصنعاء هو «سام» ، على أساس أن بانيها هو سام بن نوح وفى حقبة ثانية سميت صنعاء «أزال» نسبة إلى أزال بن قحطان بن عابر (وهو هود النبى) الذى ينتسب مباشرة أيضا إلى سام بن نوح .**

ولعل حرص السيرة على الربط بين سيف وبين سام بن نوح ، أن توضح المغزى القومى (على المستوى العرقى الساذج) للسيرة ، وهو مغزى بعيد عن فكرة الدفاع عن الساميين ضد الحاميين «الأحباش» . فى هذه الطبقة القديمة الأولى من السيرة ، إذ أن أول حضارة قامت على الساحل الأفريقى المقابل لليمن كانت حضارة سامية ، جاءت مع مهاجرى حضرموت ، وعدن إليها ، وتركت فيها آثاراً بالغة ، وربما كانت الأصول اللغوية هى أوضحها حتى الآن . ولكن لعل أسلحة سام بن نوح التى «رصدها» الحفيد البعيد أن يوضح - أو يقترح علينا معناها - فأولها هو اللوح المرصود الذى سيتيح لسيف أن يسيطر على قوى غير طبيعية ، تكاد تكون تجسيدا لقوة الدين الذى ورثه سيف عن أبيه عن جده الأكبر المباشر (ابراهيم الخليل) . وثانى هذه الأسلحة هو «سيف» سام بن نوح . هذا النموذج المثالى للرمز القضيبى (الحفيد الذى سيصير الجد الجديد للأمة كلها ، يشهر قضيب الجد برهانا على سطوته وسلطته الجديدة) فى كل الثقافات البشرية المعروفة .

وليس السيف مع ذلك هو مجرد هذا الرمز القضيبى ، إنه رمز «سلطة» أيضا ، سلطة الأب الجديد للقبيلة ، الذى تطور مع تراكم طبقات السيرة ، وفقا لتلاحق عصور التاريخ واتساع مجاله عصرا بعد عصر ، إلى أب للأمة كلها . أو هو رمز أسطورى لآبائها الجدد كلهم . إن «خريطة» بسيطة لرحلة الملك ذى يزن (والد سيف) التى ستنتهى بمعرفته لقمرية بسبب مواجهته مع الأحباش ، تبين لنا طموح السيرة إلى إثبات نوع من الحدود الجغرافية لوطن الأمة : من اليمن إلى شمال الجزيرة مرورا بالحجاز ومكة بالذات ، إلى «بعلبك» أى ساحل البحر عبر سوريا ، ومن هناك مباشرة إلى الحبشة . ولكن هذه الخريطة تتسع كثيرا فى حياة سيف نفسه لكى تشمل ما يكاد يكون كل أرض وطئتها أقدام العرب المسلمين بعد ذلك حين سيطروا على تجارة المحيط الهندى كله وخطوط الملاحة فيه ، أو وصلتها رسالة الإسلام وثقافة العربية . ولكن صلة العرب - اليمانيين خصوصا - بحضارات هذه البلاد على أطراف وسواحل المحيط الهندى - صلة أقدم من العصر الإسلامى بكثير ، بدءا من فارس إلى الهند ، وما وراءها شرقا إلى السواحل الأفريقية غرباً ، وجزر المحيط الجنوبية فيا عدا ذلك .

وفى كثير من الجزئيات ، والحكايات الفرعية ، والمواقف ، والموتيفات التى تتكون منها مساحات واسعة من السيرة ، نستطيع أن نلمس المؤثرات المباشرة لهذه العلاقة القديمة التى جددها ووسعها العصر الإسلامى - خصوصا مع ازدهار موانى العراق وفارس الجنوبية ، وموانى الخليج وبحر العرب :

- الأرصاد والسحر وعلوم الحكمة ، مؤثرات واضحة من الثقافات التى قامت ، حتى دياناتها الوثنية القديمة على نفس الأسس (فارس والهند خصوصا) من ديانة كهنة (سحرة !) الماجى الفرس وورثتهم الزرادشتيين إلى ديانات البراهمانية والفشنوية وغيرها فى القارة الهندية ، بل نلمس آثارا من السحر الأفريقى والمصرى القديم ، وقد انعكس الكثير من هذه التفصيلات فى كتاب مثل ألف ليلة وليلة (خصوصا فى طبعاته الهندية والفارسية) مثل المدن المنفصلة جنسيا ، والثياب الريش ، والغرف السرية المرصودة ، والخواتم والألواح ذات الخدام من الجن ... إلخ .
- المزج البصرى بين ما هو بشرى وما هو طبيعة ،

وبناء على ذلك المزج ، خلق أنواع من الوجود الخيالى تتصف فيه تجليات الطبيعة بصفات بشرية معينة : الزهور التى تنظر وتبكى ؛ والثمار على هيئة رجال أو نساء تصرخ وتعول أو تغنى وتشدو ؛ فروع الأشجار كالأيدى أو الأرجل تتحسس أو تركل ؛ براعم كالآذان تسمع الأصوات وتضخمها .. كل هذه «الموتيفات» تبدو كأنها من تراث عالم «نباتى» شديد التنوع والغزارة ـ والخطورة ـ أيضا ، لما يضمه من عالم حيوانى لا يقل تنوعا وغزارة ، ولما كان يخفى فى أحراشه من تجمعات بشرية منعزلة ، لم تكن معروفة معرفة تمحو الإحساس بالخطر أو الغربة حتى القرن السادس عشر على الأقل ، وكانت بالضرورة معادية لمن يأتى من خارجها ، وينظر إليها من الخارج بعداء مماثل .

وليس أنسب لاختتام هذا التحليل ـ الذى أعود فأذكر أنه اقتراح فحسب ، للدخول فى الباب الذى فتحه **فاروق خورشيد** ثم لم ينتبه إلى خطورته الثقافية أحد علمائنا للآن ـ من النظر فى مغزى عملية قتل الأم فى السيرة .

- من ناحية يرفض سيف مرة بعد مرة أن يقتل أمه رغم عدم ارتباطه بها ، ورغم ارتباطه الحاسم بأبيه الذى يعرف أنها قتلته ، ورغم محاولاتها المتكررة لقتله هو أيضا . **فهل يعد هذا الرفض** تعبيرا عن أمنية أوديبية بالمعنى الفرويدى ، لاستبقاء الأم ، والاستحواذ عليها ؟ . وهل يكون اسم «سيف» بصرف النظر عن الاسم التاريخى ـ رمزا قضيبيا يرمز إلى عودة الأب للوجود رغم الأم ؟

- ومن الناحية المقابلة ، وعندما يكتمل الوجود الشخصى والمعنوى النهائى للأب الجديد (سيف ابن ذى يزن نفسه) بعون من أجداده الذكور وممثليهم ، ومن الأمهات «المسلمات» نهائيا بسلطة هذا الأب الجديد ، وخاصة زوجاته اللواتى حصل عليهن بما يشبه الغزو كل مرة ، وبعد أن يكون لهذا الأب الجديد مجموعة من الأبناء «الذكور» يضمنون استمرار سلطة هذا الأب نفسه ، بعد ذلك كله ، يتحتم إنهاء وجود الأم ، الغريبة والعدوة .

فى إحدى الروايات ، يقتلها سيف بنفسه بعد معاناة طويلة ، ولكن الرمز يكتسب تعقيدا أكبر ، وبعدا أعمق فى الرواية التى اختارها ، أو ابتدعها «**فاروق خورشيد**» عندما تقرر زوجات سيف الأربعة ، وأخته بالرضاع (الجنية التى تحميه) أن يقتلنها إن لم يقتلها سيف . وعندما يرفض بالفعل أن يقتلها ، يقتلنها بأنفسهن فى «طقس» شعائرى نموذجى الدلالة : فالأخت الجنية العملاقة ، تلتقط الأم العدوة ، وتطوح بها فى الهواء ، وعند سقوطها ، تتلقفها الزوجات الأربع بسيوفهن (رموز قضيبية فى أيدى الزوجات الأمهات اللواتى خضعن خضوعا مطلقا للأب الجديد) فتخترقها السيوف وتمزقها . وقبل هذا تكون الزوجات الأربع قد وضعن أولادهن الذكور على حجر أبيهم المتربع على سرير الأم ذاتها (عرشها) كأنما يعلن بالطقس «المسرحى» هذا استيلاءه نهائيا على سلطتها وقيام سلطته .

ولكن قتل الأم لا يتم ، قبل أن تجرى مواجهة «أوديبية» نموذجية بين سيف بن ذى يزن وبين أمه قرية قبل أن يعرف أحدهما الآخر ، ولكنها مواجهة ذات تركيب متناقض كل التناقض ـ مرة أخرى ـ مع تركيب الأسطورة التى أقام عليها فرويد تحليله ، أو نسج منها خامة نظريته . فالابن جاء إلى مدينة الأم لكى يغزوها ويقتل «الملكة» الظالمة المتمردة . وتأتى الملكة إلى خيمته لكى تحاول إغراءه بجسدها ، ويهم هو بها ، وبعد أن يتجرد كل منهما من ثيابه ، تكتشف هى بعلامات معينة حقيقته . يجتاحه الخجل والإحساس بالاثم ، ويملؤه ـ فى نفس الوقت ـ الحنان والاشتياق إلى لقاء أمه التى لم يرها ، أما هى فتزداد حرصا على إهلاكه والتدبير لقتله .

الأسطورة العربية هنا لا تستبعد النموذج الغربى للموقف الأوديبى استبعادا كاملا ، بل هى تعترف به ، ولكنها تحتويه وتتجاوزه . وتجعل الدافع الجذرى هو السعى الغريزى والواعى للارتباط بالأب والأجداد الذكور . وتضع حاجزا أخلاقيا ، علاوة على الحاجز النفسى ، والحاجز «العرق» بين الابن وإمه لكى توثق علاقة الابن بأبيه ، ولكى تمهد للقضاء على الأم بسيف ابنها ، أو بسيوف زوجاته المستسلمات لسلطة الابن / الأب الجديد ، الواهبات له أبناء ذكوراً يخلفونه فى كل ركن من أقطار وطن الأمة .

كذلك فإن قتل الأم لا يتم بسيوف زوجات الابن أو بسيفه هو . إلا بناء على «حكم» جماعى . تصدره القبيلة كلها . بل «الأمة» لو شئنا توسيع معنى المجموعة التى أصدرت الحكم بقتل الأم . إنها مجموعة تضم جميع من بقى من ممثلى الأب المقتول والأجداد الذكور ـ سواء من شابه منهم الجد الأعلى ـ سام بن نوح ـ أو الجد الأكبر ـ ابراهيم الخليل ـ أو من حل محل الأب مباشرة ؛ وتضم جميع «الإخوة» الذكور الذين ضمهم الابن إلى القبيلة وإلى دينها ؛ وجميع الأمهات المسلمات بسلطة الأب الجديد . المطالبات بهذه السلطة باعتباره ممثلا لآباء القبيلة الذكور السابقين . وفى هذا الإجماع يتجسد نوع من الطقوس واضح الدلالة ؛ القبيلة تعلن بنفسها خلع «الأم» وضرورة القضاء عليها خوفا على الابن رمز القبيلة نفسها . وتعلن فى نفس الوقت ضرورة قيام الابن بدور الأب الجديد . الذى منه سيبدأ تاريخ جديد للقبيلة . باعتبارها قد تحولت إلى «أمة» بأسرها من خلال هذا الأب الجديد بالذات .

وقد لا يكون سيف بن ذى يزن هو اسم بطل السيرة فى صياغتها الأصلية الأولى ، حينما كانت ـ بالطبع ـ أكثر اقترابا من الأسطورة «المحورية» أو «الأسطورة النواة» البدائية . وأقل حجما بكثير مما وصلت إليه . وذات مجال أقل اتساعا وأقرب إلى «خريطة» التحركات المباشرة لقبائل الأمة . وقد لمس **فاروق خورشيد** فى كتاب «**فى الرواية العربية**» مرة أخرى التشابه الشديد ـ مرة أخرى ـ بين الجزء الخاص بحكاية «كتاب النيل» ومحاربة سيف للأحباش من أجل إطلاق مياهه التى حبسوها بالسحر . وبين قصة (أسطورية تاريخية) يمنية أخرى أقدم عهدا بكثير من عصر سيف بن ذى يزن التاريخى هى قصة الملك «شمر يرعش» ويقول فاروق خورشيد : والواقع أن قصة سيف هذه تكاد تشبه فى سيرها ومضمونها قصة شمر يرعش . فهو الذى يحارب الأحباش على ماء النيل . وسيخلص منهم مصر . وهو الذى يخوض حربا كبيرة ضد الأحباش الذين يتكالبون عليه فينتصر عليهم مثبتا للملك الحميرى»[15] .

ألا يصح إذن أن نفترض أن السيرة كانت موجودة بشكل ما ، وبأسماء أبطال مختلفة كل الاختلاف ، قبل القرن الرابع عشر ، لأن مضمون الصراع التاريخى الملحمى الكبير ، من أجل تكون الأمة ، واستخلاصها لوطنها ، وصياغتها لعقيدتها ، قام فى نفس الحدود «الجغرافية الحضارية» تقريبا قبل عصر سيف بن ذى يزن التاريخى بنحو ألف عام على أقل تقدير . ولما بدأ هذا العصر ، كانت الأساطير «النواة» الأولى قد تكونت وشرعت فى رحلة تطورها والتقائها الجدلى مع عناصر أحداث التاريخ السياسى الاجتماعى الثقافى ، قبل أن يحل «سيف بن ذى يزن» فى السيرة محل أسلافه (الذين قد يكون بينهم شمر يرعش) وهو ما حدث يقينا بعد انتشار الإسلام ، حيث أضيفت الطبقة «الإسلامية» التى ضمت اسم إبراهيم الخليل ودينه . ولاشك أن كاتب أو كُتّاب الصياغة المملوكية فى القرن الرابع عشر أو قبله بقليل أضافوا هم أيضا «طبقتهم» الخاصة بعد أن أحسنوا اختيار السيرة المناسبة لغرضهم : فيها الصراع ضد الأحباش ، وفيها إثبات لارتباط مصر بوطن الأمة منذ عصر سحيق فى القدم ، وفيها إثبات لحق الأمة ليس فقط فى النيل ، وإنما فى رسالتها وفى بقية أجزاء وطنها ، ودعوة لتحمل مسئوليته كاملة ، فحذفوا الأسماء غير المناسبة ، وأضافوا المناسب من الأسماء والأحداث ، ومن بينها دفن الملك سيف بن ذى يزن فى جبل الجيوشى بالقاهرة حيث قام ملك ابنه «مصر» .

ولكننا نرى أن فاروق خورشيد بصياغته المعاصرة ، قد أضاف الطبقة الرابعة ـ ربما ـ إلى



السيرة العظيمة التى اختارها أيضا بذكاء شديد . لكى تكون أول ما يقدمه من صياغات السير الشعبية . وأول ما قدم فى عصرنا الحديث على الإطلاق من صياغات «حديثة» لهذه السير[١٦] .

وقد يجوز لنا القول بأن هذه الطبقة الجديدة . ليست طبقة رموز أو أسماء أو أحداث تاريخية أو موتيفات[١٧] . ولكنها طبقة «بناء» و «أسلوب» ؛ إنها الطبقة «الفنية» التى أراد كاتبها بإضافتها «جرَّ» السيرة مرة أخرى إلى منطقة الوعى المضاءة من ثقافة الأمة بعد أن كانت قد توارت أو ابتعدت عن ضوء ذلك الوعى زمنا طويلا .

ورغم أن الكاتب . بدأ عملية إعادة نصياغة هذه . وفى ذهنه ـ طبقا لمقولته التى أعلنها فى مقدمة الصياغة نفسها (فى مجلديها) أو فى كتاب «**فى الرواية العربية**» . و «**فن كتابة السير الشعبية**» أن هناك علاقة ما بين بناء السيرة . والبناء الروائى الحديث . فإن الصياغة نفسها تكشف عن حساسية إبداعية أكثر عُمقا ودقة من هذه المقولة النظرية . إنها الحساسية التى جعلته يقيم بناء السيرة بناء يقف فى منطقة ما بين الفن الروائى والفن الملحمى ؛ فينسج بالتالى خيوطها . ويوزع إيقاعاتها بأداة تعبيرية تقترب بالضرورة من أداة الشعر ضرورة تفرضها المادة القصصية الخام ، ونوع ما تحتويه هذه المادة من مواقف وشخصيات ومناخ ليس فيه حدود من أى نوع بين ما هو بشرى أو طبيعى ، وبين ما هو «غير» أو «فوق بشرى» ولا علاقة له بقوانين الطبيعة . وهذه الضرورة هى التى كانت تسيطر على لسان راوية (مؤلف ؟) السيرة الشعبى القديم وذهنه ، وظلت تسيطر على الكاتب (الرسمى ؟) الذى قام بصياغة الطبقة المملوكية للسيرة فتدفعه إلى إطلاق ألسنة شخصياته ـ من سام بن نوح ، إلى ملوك الجان ، وأعوانهم مرورا بكل الشخصيات البشرية الأخرى ـ بالنظم الذى كان يعبر ـ مهما كان من أمره ـ عن إيقاع نفسى داخلى خاص . سواء للراوية أو للشخصية التى يضع على لسانها هذا النظم . إيقاعا لا يمكن الإعراب عنه إلا من خلال انفعال الشعر وموسيقاه .

غير أن اكتشاف الجانب التعبيرى لصياغة فاروق خورشيد ـ أو الطبقة الجديدة للسيرة . يتطلب عقد مقارنة تفصيلية بينها وبين الصياغة الشعبية الموروثة التى بين أيدينا الآن ؛ وهى المقارنة التى لا نملك الآن سوى تأجيلها . ولكن اشتغال فاروق خورشيد بتلك الصياغة . ثم بصياغة سيرة «على الزيبق» بعد ذلك أكسب جانبا من إبداعه الأدبى الروائى ملامح خاصة . تجلت فى رواية «حفنة من رجال» تجليا واضحا وهاما لا ينبغى تأجيل الحديث عنه ، فالإبداع الأدبى المعاصر . المستفيد من ملامح آدابنا القصصية الموروثة (سواء اتخذت شكلا روائيا أو علميا أو مزجت بين الشكلين) هو الجدير كل الجدارة بالاهتمام .

ومن يعرف سيرة «الظاهر بيبرس» المصرية العربية . سيكتشف بسرعة العلاقة التحتية بينها وبين رواية «حفنة من رجال» . فمن السيرة أخذت الرواية العصر والمناخ الاجتماعى التاريخى ؛ (عصر ذروة الحروب الصليبية) ؛ وهو عصر تحول السلطة ـ فى خضم أحداث وصراعات عنيفة ـ فى مصر وبقية أقطار المشرق العربى إلى أيدى المماليك الترك والشراكسة . وظهور القوى المحلية من الفقهاء ، وأصحاب الطرق الصوفية ذات الاهتمامات السياسية والأبنية التنظيمية الواسعة ؛ والتجار ، وأصحاب الحرف بمستويات تتوزع فى اتفاق مع قوتهم الاقتصادية . وبالتالى مع ارتباطاتهم بأهل السلطة ؛ ثم «الخفراء» المحليين من أهالى البلاد ، الذين ترجع السيرة والرواية معا بأهلهم إلى فئة «خارجة» أشبه بقطاع الطرق . أو لصوص المدن العتاة ، الذين تحولوا بالتدريج إلى منازعين على النفوذ ـ وليس على السلطة ـ فتوزعوا بين أتباع لأصحاب السلطان (مشاديدهم ، بلغة السيرة وعصرها ، ولغة الرواية) أو مناوئين لهؤلاء الأتباع وسادتهم معا ، أو متعقلين يحاولون التوفيق بين الفريقين .

ويكاد هذا التوزيع للقوى الاجتماعية / الدرامية ، أن يستوعب كل شخصيات «**حفنة من رجال**» تقريبا ، مع إضافتين روائيتين هامتين من **فاروق خورشيد** : توزيع يقوم على أساس الأجيال ، بين شباب متوفر مستعد للاندفاع إلى

العمل العنيف ، والتفكير العنيف ، وبين شيوخ على قدر كبير من الحكمة والخبرة والمعرفة ؛ ثم توزيع بين الجنسين ـ الرجال والنساء ـ حيث تحتل المرأة مساحة هامة من أحداث الرواية السياسية والاجتماعية والوجدانية . فى كل اتجاهات المصالح والأهواء المتضاربة من ناحية . أو اتجاهات الأجيال . أو اتجاهات الحبكة الدرامية للرواية وذلك على النقيض تماما مما فعلته السيرة مع نسائها . »

ولكن بينما تتجه سيرة «**الظاهر بيبرس**» إلى التركيز على «سيرة حياة» أبطالها الرئيسيين . وأولهم بالطبع هو الظاهر بيبرس نفسه . ثم المقدم جمال الدين شيحة (الحامى الروحى / الدينى / العلمى للظاهر ومعلمه . والمقاتل من أجل الأمة بالعقل والعلم والحكمة) . ثم المقدم عثمان بن الحبلى (الحامى العضلى للظاهر) ومناصره بالقوة والمقاتل بالعصا الغليظة لإقرار النظام والأمن والوحدة فى مصر . قاعدة الكفاح المقبل . ثم معروف بن حجر وغيره من القادة الروحيين والعسكريين (العرب أصلا) الذين تولوا مهام الحرب العسكرية والسياسية ضد أعداء الأمة . بأجسادهم الحية . ثم بأطيافهم بعد الموت . وأخيرا المعلم جوان . الممثل الأول والأكبر لإعداد الأمة فى السيرة ... بينما تتجه السيرة إلى التركيز على حياة هذه الشخصيات التى من نسيج حياتها وصراعاتها وانتماءاتها تتخلق المادة القصصية للسيرة . يتجه الكاتب الروائى المعاصر إلى التركيز على أبناء الأمة العاديين ، وزعمائها المباشرين الطالعين من قواها الاجتماعية التحتية : من أصحاب الطرق الصوفية والفقهاء والتجار ، وأصحاب الحرف وصبيانهم والخفراء ـ أتباع أصحاب السلطة أو مناوئيهم أو الموفقين بين الفريقين ـ الذين يبدون فى صورة «البذرة» الأولى لـ«الفتوات» ممن فرضوا سيطرتهم ونفوذهم على قيعان المدن المصرية بعد ذلك .

ورغم هذا الاختلاف فى تحديد محو التركيز ـ بين السيرة والرواية ـ فقد استعار فاروق خورشيد من السيرة مباشرة بعض شخصياتها بالاسم أو بالصفات ، أو بهما معا ؛ مثل عثمان بن الحبلى ، واختار له اسمين مما تسميه به السيرة : عثمان رُزّة ، نسبة إلى سلاحه المفضل (الرُّزّة أو «الشومة» الغليظة) ثم : عثمان ، خطاف العمايم ، وهو اسم دال لا يحتاج إلى تفسيره ، كما أخذ عن السيرة شخصية امتزجت فيها صفات المقدم جمال الدين شيحة بصفات خاصة من معروف بن حجر ، هى شخصية الشيخ زكى ، إمام مسجد وزاوية سيدى الأربعين : إنه الفقيه الإمام ، العالم مثل شيحة ، الشجاع مثل معروف بن حجر له صلته الواضحة بالطرق الصوفية (تتجلى من خلال صداقاته التى يستدعيها لكى تساهم فى إنقاذ الحسينية وأهلها من ظلم الأغا المملوك) وعلى رأس هذه الصداقات الملك الصالح نفسه ووزيره .. حتى تصل إلى الدرويش عبادة الشبيه بالمتسول ، ولكنه «الكورس» الذى يبسط فوق مشهد أو عالم الرواية كلها خيمة منسوجة بخيوط القدرة صانعة المصائر ، ومالئة النفوس بالعزم والثقة واليقين ؛ وتمر هذه الصداقات ـ كما فى السيرة ـ بعثمان بن الحبلى نفسه ، وبمنافسه ، فتوة بولاق المناوئ للسلطان والمماليك فى تناقض مع عثمان ، صاحب الظاهر بيبرس وحاميه ، كما تمر نفس الصداقات ـ بالطبع ـ بشيوخ وطوائف الطرق الصوفية نفسها . ووتتخذ هذه الصداقات طبيعة العلاقة التنظيمية الخفية القائمة على «العهد» الصوفى ، وعلى التزام غامض بعمل معين فى ساعة معينة .

هكذا يبدو الشيخ زكى ، فى صورة «بؤرة» مركزية تلتقى عندها ، وفى دا[illegible] ، كل القوى «الطيبة» ، قوى الخير ، بمعناه الدينى ومعناه القومى ، ومعناه الاجتماعى على حد سواء ؛ التى أفرزتها ومايزت فيما بينها أيضا ـ السيرة الشعبية . لقد حافظ الروائى المعاصر على الوجود المستقل لكل من هذه القوى ؛ إذ تجسدت كل قوة منها فى شخصية خاصة ـ كما فعلت السيرة . ولكنه صاغ من إيمانه بضرورة «التقائها» واتحادها معا ، شخصية الشيخ زكى لكى يجسده «دراميا» العملية الواعية ـ أو تلك التى تتم بدافع عن وعى بمجموعة الشباب المصريين فى الرواية ، وعندما تلتقى مع الحكمة العريقة والمعرفة المتبصرة عند الشيخ نفسه ـ لاتحاد هذه القوى .

وفى المقابل ، بينما أسرفت السيرة فى تفاؤلها «التاريخى» ـ أو اضطرارها إلى التفاؤل فى عصرها ـ بمستقبل جماعة المماليك ـ أخدان و«خشداشية» الظاهر بيبرس نفسه ، وبالدور الذى قدر لهم أن يلعبوه فى تاريخ مصر وتاريخ الأمة ، فى مقابل ذلك ، يتبصر فاروق خورشيد المتزود بوعى التاريخ ودرسه ، فيقدم صورة لهؤلاء «الخشداشية» من المماليك الشبان الممتلئين بقسوة العنف والجهل والسذاجة ، تتبئ بما سيكونون عليه فى المستقبل ، إذا غاب وعى الشيخ زكى وحكمته ، وإذا غابت القوة المحتشدة التى نظمها بنفسه ، وزودها بالوعى والمحبة والحكمة بعد أن جمع شتاتها من منابع صداقاته الكثيرة وسط فئات شعبه المختلفة .

ولكن إلى جانب هذه الإضافات ، تتجلى الجائزة الحقيقية التى خرج بها فاروق خورشيد من امتزاج استفادته بالسيرة ووعيه الفكرى والفنى المعاصر ؛ تتجلى هذه الجائزة فى صورة البناء المتميز للرواية ، والذى يبدو لنا وكأنه مرحلة الإنضاج الأولى لقالب روائى مشبع إلى درجة فريدة بالقالب الذى اكتشفه فاروق خورشيد أثناء صياغتيه لسيرتى «سيف بن ذى يزن» و«على الزيبق» ، وأثناء دراساته الكثيرة فى السير الشعبية العربية[١٨] .

فى القراءة الأولى ، توهمت أن «حفنة من رجال» تأثرت باشتغال فاروق خورشيد الطويل بالعمل الإذاعى ، وبكتابة الدراما الإذاعية بوجه خاص . فالدراما الإذاعية ـ بحكم اعتمادها على السمع وحده ـ فى اختزان ذاكرة المستمع لأحداث وخطوط الدراما السابقة التى ستمتد وتتفرع وتتطور وتتشابك بعد ذلك ـ لابد أن تنقسم بنائيا ـ إلى ما يشبه «اللوحات» أو ما يسمونه «تكنيكيًا» باسم «المسامع» وحسبته فى القراءة الأولى أن فصول الرواية ـ المجدولة جدلا قويا فى داخل كل منها وفيما بينها جميعا ـ هى فى الأصل نوع من الحلقات الدرامية الإذاعية ، وأن تقسيمات كل فصل هى نوع من «المسامع» الإذاعية . ولكن مراجعة سريعة للسيرة ، وللدراسة الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الصغيرة الحجم والثمينة القيمة «الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى»[١٩] أعادتنى إلى قراءة الرواية ، فالفصول أقرب إلى البحور الخمسة التى أشار إليها الدكتور يونس ، وقالت مقدمة السيرة : إنها تتكون منها ، أو تنقسم إليها . والمسامع أقرب إلى «دواوين» السيرة التى ينقسم إليها كل بحر ؛ أو تلك التى يختص كل بطل فى السيرة أحيانا بديوان منها . ومع ذلك ، فإن البحور تظل فصولا ، لأن البناء الكلى للرواية ، لا يسير طوليا فى خط واحد مثلما تفعل السيرة التى يلحق كل ديوان بما سبقه من حيث انتهى السابق تماما ، ويلحق كل بحر بما تقدمه من حيث انتهى المتقدم بالضبط ، وإنما هو بناء متراكب من ناحية ، ومجدول الخيوط من ناحية ثانية ، فى استفادة كاملة بتقاليد رواية الأحداث والشخصيات التى نقلها الأدباء العرب من رواية القرن التاسع عشر الغربية . غير أن الكاتب ـ الراوية المصرى المعاصر يعرف ، أو يشعر بتقاليد المتلقى العربى الذى يخاطبه ؛ تقاليد المتلقى بالأذن ـ بحاسة السمع ـ حتى وهو يقرأ لنفسه ؛ ولعل هذا السبب هو ما يجعل لكل مسمع (مشهد من فصل) أو «ديوان» خاتمة كأنها تدعو للتنبه ، إما بارتفاع النبرة أو باحتدام اللغة احتداما نفسيا نابعا من تطوير داخلى للموقف ، أو للسرد المكتوب .

تدعونا قائمة أعمال فاروق خورشيد إلى الاستجابة لإغراء المقارنة أيضا بين أعماله الإبداعية التى تدور فى جو حديث (غير تاريخى ، وغير متعلق بالسير) ؛ تدعونا إلى مقارنة تفصيلية بين صياغاته للسير الشعبية ، وما يستخلص من هذه الصياغات من قيم أدبية فنية ، وبين ما حدده «نظريا» فى دراساته الخصبة ... ولكننا ، نؤجل ـ مضطرين ـ هذه المقارنات ، كما أجلنا ـ من قبل ـ المقارنة بين «الطبقة الرابعة» التى أضافها فاروق خورشيد إلى سيرة سيف بن ذى يزن .

ولكن هذا التأجيل هو الذى يؤكد أهمية دراسة هذه الجوانب من أعمال الكاتب الذى يلقى من حساسيته ووعيه ضوءا غامرا على جوانب كبيرة الأهمية من تكويننا الأدبى القومى وانعكاس هذا التكوين على الأديب الواحد الذى ينشغل به ، وعلى قرائه المعاصرين فى النهاية .

بيبلوجرافيا

١ ـ محمد فى الأدب المعاصر (بالاشتراك). ١٩٥٩

٢ ـ بين الأدب والصحافة. ١٩٦٠

٣ ـ الكل باطل (مجموعة قصص). ١٩٦٠

٤ ـ فى الرواية العربية. ١٩٦٠

٥ ـ فن كتابة السيرة الشعبية (بالاشتراك). ١٩٦٢

٦ ـ سيف بن ذى يزن (جزءان). ١٩٦٣

٧ ـ مغامرات سيف بن ذى يزن (جزءان). ١٩٦٤

٨ ـ أضواء على السيرة الشعبية. ١٩٦٤

٩ ـ على الزيبق (جزءان). ١٩٦٧

١٠ ـ ثلاث مسرحيات :

• المسألة • ثالثا وأخيرا • حبظلم بظاظا ١٩٦٩

١١ ـ أيوب (مسرحية). ١٩٧٠

١٢ ـ القرصان والتنين (مجموعة قصص). ١٩٧١

١٣ ـ السير الشعبية. ١٩٧٩

١٤ ـ المثلث الدامى. ١٩٨٠

١٥ ـ خمسة وسادسهم. ١٩٨٠

١٦ ـ حفنة من رجال (رواية). ١٩٨١ (كتبت ١٩٧٩)

١٧ ـ الزمن الميت (رواية). ٧٣ / ١٩٧٤ (لم تنشر)

١٨ ـ هموم كاتب معاصر (مجموعة مقالات). ١٩٨٠ (تحت الطبع!)

١٩ ـ درامات إذاعية :

أ ـ الندى المحترق ؛ إعادة بناء حياة عنترة دراميا، على أساس معلقته ومن خلال حياته فى السيرة الشعبية.

ب ـ ناقف الحنظل، إعادة بناء حياة امرئ القيس بن حجر، على أساس معلقته، ومن منظور «أوديبى، هاملتى».

ج ـ حديقة المر، حياة الهجرس بن كليب، من خلال سيرة «الزير سالم» الشعبية، فى تصور «هاملتى».

د ـ الخلود حبا ؛ قصة مضاض ومى ؛ من قصص الجرهمى : «موطن الموت»، فى نسيج على أساس دراما «روميو وجولييت».

هـ ـ رياح الشك ؛ بناء درامى لحياة نابغة بنى ذبيان ؛ والمحور قصة الشاعر مع «المتجردة» زوجة الملك النعمان.

• هوامش

(١) هى الدراسة التى احتواها كتاب «فى الرواية العربية، عصر التجميع» وسوف نتعامل أساسا مع الطبعة الأولى عام ١٩٦٠، التى كانت فى الأصل سلسلة من الأحاديث قدمت فى إذاعة البرنامج الثانى من القاهرة.

(٢) فى كتاب «فن كتابة السير الشعبية» بالاشتراك مع الدكتور محمود ذهنى. وبين يدينا الطبعة الثانية الصادرة عام ١٩٨٠.

(٣) لم يكتمل نشر صياغة فاروق خورشيد هذه السيرة. ولكن ما نشر منها حتى الآن ـ فى أربعة أجزاء ـ يشمل نحو ثلثى السيرة كلها. وبين أيدينا الطبعة الثانية من القسم الأول (وضمت هذه الطبعة جزءى هذا القسم فى مجلد واحد) وقد صدرت عام ١٩٦٧ ؛ ثم الطبعة الأولى ـ الوحيدة حتى الآن ـ من القسم الثانى (عام ١٩٦٤) فى مجلدين. وسوف يتركز حديثنا هنا على هذه الصياغة، مؤجلين الحديث عن سيرة «على الزيبق».

(٤) فن كتابة السيرة الشعبية ؛ مقدمة الطبعة الأولى، ص ٥.

(٥) انظر : «فى الرواية العربية» ص ١٢٠ وما بعدها، وص ١٣٢.

(٦) نفس المصدر، من ص ١٠٦ إلى ١١٤.

(٧) نفس المصدر، من ص ١١١ إلى ص ١١٤.

(٨) نفس المصدر، من ص ٨٦ إلى ١٠٥.

(٩) نفس المصدر، من ص ٩٥ إلى ص ٩٦.

(١٠) سيف بن ذى يزن، ص ١١.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٩.

(١٢) المصدر نفسه، من ص ٨ إلى ص ٩.

(١٣) المصدر نفسه، من ص ١٢ إلى ص ١٣.

(١٤) انظر، «فى الرواية العربية» ص ١١٨.

(١٥) نفس المصدر ص ١٣٤.

(١٦) مثل ما قدمه الأستاذ عباس خضر فى صياغته لحكاية «الصحصاح»، من أجزاء سيرة «ذات الهمة» وما قدمه الأستاذ أحمد عباس صالح من معالجة قصصية لسيرة عنترة ثم ابنه.

(١٧) ربما باستثناء ما سبقت الإشارة إليه، من تحويره لعملية قتل الأم، التى تمت كما ذكر هو نفسه لى بدافع من فهمه لشخصية سيف فى السيرة، كشخصية شديدة الإنسانية، فلا تستطيع اجترام هذا العمل العنيف، وبناء على ذلك، فقد مد الكاتب خطأ نفسيا أشبه بالندم ـ فى قلب سيف ـ على قتل أمه، وعدم الارتياح الخفى لمن قتلها من زوجاته

(١٨) تركز كتاب «فن كتابة السيرة الشعبية» أساسا على تحليل سيرة عنترة وتلخيصها، ولكن كتاب «أضواء على السيرة الشعبية» قدم دراسات تحليلية مركزة وتلخيصات تتخلل التحليل وتسانده فى تركيب جميل، لسير : عنترة، وذات الهمة، والظاهر بيبرس، وعلى الزيبق، وسيف بن ذى يزن. وتضمن كتاب «فى الرواية العربية» مقارنات تحليلية وملخصات وإشارات وافية لكثير من أساطير وحكايات كتب المجاميع القصصية العربية وكتب «التاريخ» الممتلئة بهذه المادة الأسطورية وبوجه خاص كتابى «التيجان» و«أخبار ملوك اليمن».

(١٩) ضم هذه الدراسة العدد الثالث من سلسلة «المكتبة الثقافية» الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومى ـ دون تاريخ ـ ولكنها صدرت على الأرجح فى أواخر الستينيات.

(١)

تحاول مناهج النقد الأدبى الوصول إلى قانون يفسر الظاهرة الأدبية والبحث عن أدوات أكثر قدرة على البحث والتحليل فى النص الأدبى ، وتتعدد رؤى هذه المناهج وفق تطورها التاريخى والفكرى والجمالى . ومنذ سنوات يحاول بعض النقاد فى العالم العربى تطوير مناهجهم ليصلوا إلى «علم جمال أدبى» ، وكان لمحاولاتهم أثر كبير فى اتجاه الناقد إلى النص أولاً ، وأصبح على الناقد أن يقيم الدليل على تفسيراته وتحليلاته من بنية النص ، ومن ثم اهتم النقد بدراسة جوهر العمل الأدبى وهو اللغة مستفيداً من النتائج التى توصل إليها علم اللغة ، وخصوصاً الإفادة من النظام اللغوى ومستوياته الدلالية .

وظهرت نتيجة لهذا الاهتمام مناهج الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنيوية فى نقدنا العربى المعاصر متأثرة بأصول هذه المناهج الحديثة فى مصادرها الغربية .

وتحاول الدكتورة نبيلة ابراهيم فى كتابها «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة»(١) الكشف عن دور بعض هذه الدراسات اللغوية الحديثة فى دراسة النص وتحليله وتقييمه ، وهى محاولة تضع كتابها ضمن سلسلة الجهود الداعية إلى عرض المناهج النقدية الحديثة ومحاولة الاستفادة منها .

نقد الرواية

تأليف : نبيلة إبراهيم
عرض : مدحت الجيار

تحدد المؤلفة هدف كتابها من البداية فى البحث عن وسيلة موضوعية فعّالة لنقد العمل القصصى ، تكون بمثابة منهج يعين أكثر من غيره على الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع . ويشتمل الكتاب على أربعة فصول تتراوح بين الطول والقصر ، تبدأ من الشعر وتنتهى بنموذج تطبيق :

الفصل الأول يدرس التفرقة بين لغة الشعر ولغة النثر .

الفصل الثانى يدرس اللغة فى العمل القصصى .

الفصل الثالث يدرس المناهج النقدية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة وبخاصة المنهج الواقعى والمنهج البنيوى .

الفصل الرابع يطبق بعض نتائج المنهجين الواقعى والبنيوى على رواية حضرة المحترم لنجيب محفوظ .

(٢)

تعمد المؤلفة فى الفصل الأول إلى التفرقة بين الشعر والقصة من خلال اختلاف وظيفة الكلمة وهدفها وطريقة استخدامها ، محاولة أن تشكل المقدمات النظرية التى تدخل من خلالها إلى تحليل قصيدة بِشر بن عوانة .

والفرق بين الشعر والنثر بصفة عامة ـ عند المؤلفة ـ وبالتالى الفرق بين الشعر والعمل القصصى يتمثل فى اختلاف حالة شعورية عن أخرى ، وحتى توضح هذا الفرق تلجأ المؤلفة إلى مثال «الشعر كالرقص والنثر كالمشى»(٢) ، ذلك لأن الشعر يعبر عن حالة شعورية مكثفة بينما يصاحب النثر عادة التفكير المادىّ ، كما تفرق المؤلفة بين الفنون على أساس من تفرقة لسينج فتقسم الفنون إلى فنون زمانية وفنون مكانية على أساس من الوسائل والمواد المستخدمة فى التشكيل . بعد ذلك تضع المؤلفة مقياساً نظرياً لمعرفة درجة توفيق الشاعر أو فشله فى توظيف اللغة داخل عمله بحيث يشمل المقياس «وظيفة الكلمة ، بل كل كلمة فى الشعر وفى قدرة الشاعر على تحريكها فى مستوياتها المختلفة كافة ؟ مستواها الصوتى ، والإشارى ، والدلالى ثم أخيراً مستواها البنائى ... لإبراز ما إذا كانت اللغة فى هذه الوظائف المختلفة قد تضافرت فى صنع بناء شاعرى متكامل ، أم أنها لسبب أو لآخر قد عجزت عن الوصول إلى ذلك »(٣) .

وتدخل المؤلفة من هذا المنطلق النظرى إلى عالم قصيدة بشر بن عوانة ، مشيرة منذ البداية إلى اجتماعية الصراع بين الذات والموضوع [تقصد (الشاعر والمجتمع)] أو بين واقع الشاعر الداخلى وواقعه

الخارجي فى محاولة لتحقيق الانسجام بين الواقعين فى داخل الشاعر . وتحكى هذه القصيدة موقفاً دراميًا يبدأ بخروج بشر بن عوانة لإحضار مهر «فاطمة» ابنة عمه التى رفض أبوها تزويجها من بشر حتى يقدم مهراً غالياً ليس فى قدرة الشاعر ، ولكن بشراً يخرج للحصول على المهر ، وفى الطريق يقابله أسد ويبدأ الموقف فى التوتر حين يهتز حصان الشاعر خوفاً ، ولكن الشاعر يثبت للقاء ، ويحدد المشكلة فى بداية الصراع مخاطباً الأسد :

وأنت تريد للأشبال قوتاً
وأبغى لابنة الأعمام مهرا

وبعد صراع شديد ، يحكى الشاعر طريقة انتصاره :

وأطلقت المهند من يمينى
فقدّ له من الأضلاع عشرا
فخر مجندلاً بدم كأنى
هدمت به بناء مشمخرا

ويطلق الشاعر صرخة الانتصار وهو يرثى المنافس الشريف :

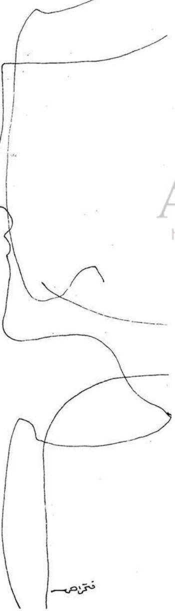
فلا تجزع فقد لاقيت حرًا
يحاذر أن يُعابَ فمتّ حرّا

وتعطى المؤلفة للقصيدة البعد الاجتماعى مستندة إلى قرائن من النص مثل كلمات : «أفاطم» ، «هدمت» ، «بناء مشمخرا» جاعلة الشاعر فى طرف والمجتمع فى طرف ثم تنطلق إلى البعد الرمزى فى القصيدة من خلال ما ذكرته عن الصراع بين الشاعر والمجتمع فيصبح الأسد رمزاً للتقاليد القبلية التى تمنع زواج بشر بن عوانة من فاطمة ، ويصبح قتل الشاعر للأسد رمز القضاء على هذه التقاليد وقد اعتمدت المؤلفة على كلمات مثل : «هدمت» ، «وبناء» لترجيح هذا البعد الرمزى للأسد . لكن إذا نظرنا إلى وصف الشاعر للأسد قبل الصراع أو بعد موت الأسد ، نجد الشاعر يعرضه كمنافس شريف يريد القوت والحياة لأبنائه الأشبال ، كما يريد الشاعر مهر فاطمة ، وسبب قتل الشاعر له مرتبط بقيم الفروسية والبطولة ، لأن الشاعر يكره أن يُعيَّر بالجبن إذا تغلب عليه الأسد وهو الفارس البطل ، ومن ناحية أخرى يفخر الشاعر بقوته ومهاراته أمام فاطمة كما يفعل أمثاله من الفرسان العشاق مثل عنترة بن شداد فى معلقته ، ويفعل بعض الشعراء شيئاً مشابهاً لذلك فى مقدمات قصائد المديح فيصفون البيد ومصاعب الرحلة وما شاهدوه من أهوال حتى وصلوا إلى الممدوح وعلى هذا يُضاء جانب آخر من قصيدة بشر بن عوانة يكشف عن طبيعة الصراع فى القصيدة . وقد اقتصرت المؤلفة ـ عند تحليل القصيدة ـ على بيان التعارضات الثنائية بين الواقع والحُلم ـ بين واقع الشاعر الخارجى وهدفه ـ فى عُجالة ، لأن هدف الكتاب الرئيسى هو نقد الرواية وتصبح وظيفة هذا الفصل بيان بعض الفروق فى طريقة استخدام اللغة فى الشعر .

لذلك تلخص المؤلفة مهمة اللغة فى الشعر فى أنها «تحافظ على إطاره الموسيقى الذى لابد أن يكون ترديداً لإيقاع الشاعر النفسى ، ثم الاحتفاظ برؤية الشاعر وحسه العاطفى فى الصدارة»(٤) . لكن المؤلفة لم تتعرض لكل المقاييس النظرية التى وضعتها فى بداية هذا الفصل وأشارت إليها ، فتركت المستوى الصوتى والمستوى الإشارى ، وقصرت البناء فحسب على بيان التعارضات الثنائية .

(٣)

يتناول الفصل الثانى اللغة فى العمل القصصى ، وتتعرض المؤلفة ـ فى هذا السياق ـ إلى آراء النقاد التقليديين فى نقد لغة العمل القصصى ، ممن يرون فرقاً بين اللغة (كعمل قصصى) وبين محتواها ، ويكتفون بدراسة القصة من خلال عناصرها التقليدية (الحبكة ـ العقدة ـ الأزمة ـ الشخوص .. الخ) وذلك لمعرفة مغزى العمل القصصى . كما تتعرض لأصحاب الدراسات المحدثة فى دراسة لغة العمل القصصى من غير التقليديين وتعنى النقاد الذين أفادوا من الدراسات اللغوية الحديثة من سوسير مروراً بتشومسكى وياكبسون المتجاوزين للطريقة التقليدية بطريقة أكثر حداثة فى بحث العمل القصصى من خلال اللغة . وتحاول المؤلفة فى دراستها أن تساهم فى تأسيس منهج توفيقى يجمع بين الفريقين على السواء ، لعلها تستطيع بذلك أن تصل «إلى منهج يقرب بين الفريقين ويفيد من آرائهم التى تبدو لأول وهلة أنها متباعدة»(٥) .



أما التقليديون فيعتقدون أن عالم الرواية يصور الواقع ، ذلك الواقع الذى يبدو لنا بلا نظام ، فتحاول الرواية أن تنظمه بطريقة ما ، كما تحاول الرواية أن تعيد صياغته من جديد ، ولذلك يتعرضون ـ التقليديون ـ لعلاقة عالم الرواية بالواقع المعاش وترتبط مهمتهم بالكشف «عن قيم الحياة كما يصورها الكاتب ، ثم الكشف عن عمق الشخوص وعمق أفعالها»(٦) أما الكشف عن كيفية توظيف اللغة وتشكيلها يظل اهتماماً ثانوياً بالقياس إلى بقية الاهتمامات .

وتبدأ المؤلفة ـ فى تعرضها لأصحاب الدراسات اللغوية الحديثة ـ بالأسلوبيين ممن يرون ضرورة احتكام الناقد إلى مقاييس موضوعية ، حتى لا تتداخل انطباعاته وأحكامه بحيث يكون الطريق الموضوعى فى دراسة الأسلوب هو (اللغة) أداة الكاتب فى ربط مقاصده بطرق صياغته لها . لكن لما كانت هذه المقاصد غير محددة ويصعب الجزم بها ، فمن المهم أن نحتكم إلى النص كله حتى نصل إلى معايير بنائية تتضافر عناصر القصة على بيانها . وتعود

المؤلفة إلى التاريخ لترصد أهم الأبحاث اللغوية التى أفادت فى دراسة النص ، بادئة «بسوسير» مركزة على تمييزه بين مستويات ثلاثة فى اللغة هى : **اللغة كنظام . اللغة كصياغة . اللغة كنطق** . وتختار المؤلفة المستوى الأول أى **اللغة كنظام** لأنه أهم إنجازات سوسير فى هذا المجال ولأن هذا المستوى يحتوى ـ أيضا ـ على ثلاثة مستويات خاصة به تفيد فى الدراسة.

ويبين **المستوى الأول** ـ منها ـ أن مهمة اللغة ليست مجرد الإخبار ، إذ أنها تتجاوز ذلك إلى التعبير عن نظام اجتماعى ، وتربط بين العمليات الإنسانية المختلفة لذلك تصل بنا معرفة نظام اللغة إلى معرفة نظام الفكر . ويبين **المستوى الثانى** أن الكلمة لا تقتصر مهمتها على الإشارة لأنها تتجاوز ذلك وتنطوى على علاقات عدة. ويؤكد سوسير ـ ضمن ما يؤكد ـ العلاقة التعسفية بين الصوت والدلالة فى هذا المستوى ويبين **المستوى الثالث** اللغة كنظام صوتى زمنى وصفى متغير . وتشير المؤلفة إلى ما يسمى بالنظام الوظيفى الآنى للغة ، وإلى أن اللغة لا تقف عند الصوت فحسب بل تشتمل على موسيقى وإيقاع وسياقات دلالية ونفسية واجتماعية . ولما كان اختيار الأديب يتحكم فى هذه المستويات والعناصر السابقة فيجب أن تبدأ الدراسة من اللغة وتسعى إلى الكشف عن خصوصية التوظيف والتشكيل وما يرتبط بهما من اختيار ، إذ أن هذا الاختيار هو السبب الحقيقى فى بلوغ اللغة المستوى الفنى الذى يساعدها فى كسر ما هو مألوف «بحيث تبدو الأشياء من خلالها مفاجئة ...»[(٧)] ، وتصبح اللغة ـ فى هذا الوضع ـ قادرة على تخطى النظام المألوف العادى لتوازى لحظة الإبداع غير العادية عند المبدع .

وتختم المؤلفة هذا الفصل بخلاصة تركز ما أفادته الدراسات المهتمة بالقصة من الأبحاث اللغوية فيركز النقد التطبيقى للأنماط القصصية على لغة التأليف القصصى ، ابتداء من الكلمة إلى الجملة إلى الفقرة فالعمل كله بوصفه بناء يكشف عن حقيقة يعيشها الإنسان . وهنا تشير المؤلفة إلى أهمية **الزمن السيكولوجى** الذى يحياه إنسان اليوم القلق والذى يكشف عن نسبية الزمن داخل الشخصية وخارجها ، فعندما يظهر المبدع هذين الزمنين ـ داخل الشخصية وخارجها ـ تتضح قدرته القصصية الخاصة .

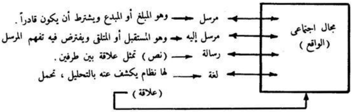
(٤)

تعرض المؤلفة فى الفصل الثالث منهجين استفاد كلاهما بطريق مباشر من الدراسات اللغوية الحديثة فى تحليل وتفسير الرواية ، هما المنهج الواقعى والمنهج البنيوى :

المنهج الواقعى

تشير المؤلفة إلى أنه أقرب المناهج النقدية إلى طبيعة الرواية لأنه يربط الرواية بالواقع عند التحليل . أما الرواية فإنها تعيد تنظيم هذا الواقع على نحو خلاق ، يبرز العلاقات المتناقضة التى قد تخفى على الانسان فى شتى جوانب الحياة «فى سبيل الوصول إلى حل يسمو فوق الواقع»[(٨)] . وواضح أن معنى السمو هنا هو تجاوز اللحظة الحاضرة وليس الانفصال عن الواقع والتحليق فوقه . بذلك تظهر علاقة العمل القصصى بالواقع . وينظم النقاد الواقعيون فهمهم لهذه العلاقة فى أفكار محددة : أولها : أن القصة تعبير عن سلوك إنسانى ، وهذا السلوك متعدد الأنماط فى الواقع . ويكشف العمل القصصى عن الرابطة بين أنماط السلوك فى إطار من الوعى الجمعى ، لأن هذا السلوك قد يشترك فيه أكثر من فرد . وثانى هذه الأفكار أن الإنسان يحاول أن يشكل من سلوكه نظاماً منسقاً يبعده عن التناقض والتشوش ، وتحاول القصة أن تعرض بعض هذه الأنظمة السلوكية من وجهة نظر المبدع . وثالث هذه الأفكار : أن الفن القصصى يحاول أن يعطى نماذج من السلوك الإنسانى لأن القصة تحمل موضوعاً اجتماعياً يبدأ من الواقع المعاش ، وينتهى إلى واقع مفترض .

وتأتى مهمة الناقد بعد ذلك فى الكشف عن هذا الواقع من خلال اللغة للوصول إلى بنية النص الدالة عليه ، إذ أن **الحس الجمالى** يعرّف عند هؤلاء الواقعيين بأنه طريقة إدراك الذات لنفسها فى مواجهة الواقع من خلال رؤية جمالية ذات موقف من الواقع . وهذا الموقف يرونه مواقف متعددة فيفرقون بين : الموقف العملى والموقف النظرى والرمزى والموقف الجمالى؟فى الموقف العملى يركز الفرد على الوظيفة النفعية للشئ فالبحر بالنسبة لهذا الموقف مكان للصيد مثلاً . وفى الموقف النظرى والرمزى المعرفى يزحزح الفرد وظيفة الشئ الأساسية ويسقط وظيفة جديدة من ذاته ، فمثلاً يجد البحر رمزاً للموت أو للغموض ، أما فى الموقف الجمالى ـ وهو المهم هنا ـ فينظر إلى الشئ على اعتباره قيمة فى حد ذاته يثير فى صراعه مع الفرد علاقة جديدة تسمى هنا الموقف الجمالى . وفى هذا الموقف يحمل النص رسالة إلى المتلقى تحتوى على علاقة ما بين الفرد والقيمة الجمالية ، مستخدمة اللغة كوسيلة ووسيط له أبعاده الاجتماعية والنفسية . ولهذا الموقف الجمالى ستة عناصر لا يكتمل إلا بها هى : المرسل : المرسل إليه ، الرسالة ، المجال الاجتماعى ، الصلة (العلاقة) ، واللغة . وهذه العناصر الستة مترابطة غير منفصلة ، فالمجال الاجتماعى يحمل بقية العناصر ، ولابد للمرسل من مستقبل وبينهما رسالة لغوية تمثل علاقة ما بين الطرفين . وتعرض المؤلفة مفهوم هؤلاء النقاد الواقعيين فى أشكال هندسية تبين شكل العلاقة بين العناصر الستة ، ونختار واحداً من هذه الأشكال الهندسية :



ولقد استفاد النقاد الواقعيون من الدراسات اللغوية الحديثة ، وخصوصاً من فكرة سوسير التى عرضناها فى الفصل السابق عن اللغة كنظام يدلنا على نظام فكرى ونظام اجتماعى ، كما استفاد هؤلاء النقاد من مستوى اللغة كإشارة ودلالة ، وأكدوا فكرة سوسير عن قدرة اللغة على تحويل الزمن وتغييره فى كل اتجاه وأعنى الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، وقدرة اللغة ـ بالتالى ـ على جمع أبعاد الزمن فى لحظة واحدة .

وبمثل ذلك تغطى المؤلفة فكرتها عن المنهج الواقعى وإفادته من الدراسات اللغوية الحديثة وتقدم المؤلفة هذا المنهج لأنه يرتبط بهدف كتابها وهو ربط النص بأساسه الاجتماعى . والشق الثانى من هذا الفصل يعرض المنهج البنيوى ، أو على الأصح ، يعرض بعض نتائج البنيويين ، ويقدم تحليلاً لحكاية «الليمونات الثلاث» من خلال وحدات وظيفية أربع .

المنهج البنيوى .

تشير المؤلفة منذ البداية إلى فهم بنائى محدد ستعالج من خلاله النص ، وهذا الفهم يعالج النص فى ذاته بوصفه بناء متكاملاً ، غير خاضع لأى عوامل خارجية أخرى . والمؤلفة تشير إلى المنهج البنيوى التقليدى فى فهم النص ، وفهم علاقته بالعوامل الخارجية الأخرى ، ذلك الفهم الذى يفصل النص عن سياقاته الاجتماعية والتاريخية والنفسية ، لأن هؤلاء النقاد الذين يتبنون هذا الموقف ، إنما يمثلون موقفاً بنيوياً شكلياً ، فهم يعكفون ـ من خلال اللغة ـ على تحليل النص لاستخلاص وحدات وظيفية للعمل المدروس ، تحرك العمل وتساهم فى خلق هيكله ، ويمكن استخدامها بعد ذلك فى تحليل أعمال أدبية أخرى وهذه الوحدات تغلق النص عما حوله ، وتقيس كل النصوص بمقياس لا يراعى تطور الظاهرة . وتقر المؤلفة منذ البداية بأن هذه الوحدات الوظيفية البنيوية تختلف باختلاف الباحث ، كما أنها ترتبط بقدرة الباحث على استخلاصها وتأويلها وسوف نوضح ذلك فى الفصل التطبيق الأخير.

تبدأ المؤلفة حديثها ـ فى هذا الاتجاه ـ بادئة من ليفى شتراوس صاحب فكرة التقابلات الثنائية المتعارضة مثل الموت والحياة ، الليل والنهار ... الخ ، تلك التعارضات الثنائية التى تدفع الإنسان إلى إيجاد حل لها ، بحيث يصل إلى مرحلة متوازنة . وتشير المؤلفة إلى ضرورة تبدى هذه الثنائيات وتوازناتها فى الحياة وفى الفن على السواء . والمعروف أن ليفى شتراوس وجد ما يخدم فكرته فى هذه الأساطير التى عرض لها فى دراسته عن (النيئ والناضج) . أما المؤلفة فتقتصر على فكرة ليفى شتراوس هذه وتحولها إلى مبدأ عام يظهر هذه التعارضات وكأنها أشبه بالطباق والمقابلة فى البديع العربى ويظهر هذا فى معالجتها لأبيات من سينية البحترى اقتصرت فيها على بيان الشئ وضده . ولا شك فى سبق پروب لشتراوس تاريخياً وهو شكلى روسى أكثر أهمية من شتراوس فى هذا السياق لأن جهد المؤلفة أقرب إلى ما يقدمه بروب فى التحليل ، من ليفى شتراوس ، فقد قام بروب بدراسة بعض أنماط من القصص الجمعى ، واستخلص منها وحدات وظيفية أساسية تشكل هيكل العمل القصصى وتتوقف عليها وحدات وظيفية أربع تكون الهيكل العام للحكاية «حكاية الليمونات الثلاث» وحتى نوضح كيفية المعالجة لابد أن نذكر الحكاية بشكل مبسط ، حتى لا نعيد النص كله ، وحجم المقال لا يتسع لذلك .

تتدرج الحكاية : من خروج صبى بجواده بعيداً عن منزله رغم تحذير أمه له عدة مرّات من البعد عن المنزل . ويدوس الصبى عجوزاً فى الطريق فتدعو عليه العجوز بعشق الليمونات الثلاث . وتتحقق دعوة العجوز عليه ، ويهيم الصبى بهذه الليمونات ويسير للبحث عنها فى كل مكان . يقابله رجل عجوز عند مفترق الطرق ويدله على مكان الليمونات لكنه يحذره من الخطر لأن الليمونات فى شجرة ضخمة ، فى غابة مظلمة تحرسها الوحوش . ولما يرى الرجل العجوز إصرار الفتى يزوده بجواد سحرى ، ولحوم يلقيها إلى الوحوش عند الوصول ويوصيه ألا يشق الليمونات إلا عند ماء وفير . ويصل الشاب إلى مكان الليمونات ويتسرع بشق الأولى بعيداً عن الماء فتموت فتاة جميلة تخرج من هذه الليمونة الأولى ، ثم يحضر ماء ويشق الثانية وتخرج فتاة جميلة ثانية لا تكفيها جرعة الماء فتموت عطشا وفى الثالثة يذهب إلى ماء وفير ويشق الليمونة فتخرج فتاة جميلة أيضاً تشرب وترتوى. يصمم الشاب على الزواج منها لكنه يتركها فوق شجرة عالية حتى يتمكن من إخبار بلدته كى تستعد لاستقبالها . وتأتى عجوز شريرة تحتال على الفتاة وتغرس فى رأسها دبوساً يحولها إلى طائر وتجلس العجوز مكان الفتاة وعندما يعود الشاب يضطر إلى أخذ العجوز القبيحة ويتزوجها فى بلدته ، وفى يوم يحوم الطائر المسحور حول بيت الشاب حتى يكتشف الشاب الحقيقة فينزع الدبوس من رأس الطائر ليتحول إلى فتاته الجميلة ، ويقتل العجوز الشريرة .

وترصد المؤلفة ـ بعد عرض الحكاية ـ الوحدات الوظيفية من خلال الحكاية نفسها وهذه الوحدات هى : البطل ومراحل تطوره ، الاختبارات ، فعل الخروج والعودة ، العقد ، الانفصال عن المجتمع والاتصال به فى النهاية . وتتحقق هذه الوحدات على النحو التالى :

- **البطل يبدأ صغيرا ثم يتدرج حتى يبلغ سن الزواج والرشد والاستقلال وفى الحكاية يكبر الصبى حتى يبلغ سن الزواج ويتزوج .**
- **البطل يصل إلى هدفه بعد خوض سلسلة من الاختبارات تمثلت فى الحكاية عبر : فعل الخروج المرتبط بالرغبة فى خوض عالم مجهول تمثل فى الخروج من المنزل وعشق الليمونات والبحث عنها . فعل العودة بعد خوض المغامرة مع الليمونات . العقد الذى يعقده البطل مع نفسه لتحقيق الهدف تمثل فى محاولة الوصول إلى أليمونات . وأخيراً وحدة الانفصال عن المجتمع عند الخروج (خروج الصبى من المنزل) ، والاتصال بعد العودة والتجربة .**

ثم تعلق المؤلفة على هذه الوحدات عقب التحليل مباشرة بأنها «لا تمثل وحدها ما توصل إليه النقاد البنيويون فى تحليل العمل القصصى ، ولكننا اخترنا هذا التحليل السابق بصفة خاصة من بين التحليلات جميعاً لأنه يشمل حركة القص من أولها إلى آخرها من ناحية ، ثم إنه قابل للتطبيق فى يسر من ناحية أخرى . هذا فضلاً عن أنه لا يصل من التجريد بحيث يعزل العمل عن إبراز الجهد الفردى ، كما أنه لا يعزله عن مهاده الاجتماعى»[٩] وتقول المؤلفة ذلك الدفاع لتظهر اختلافاً مع منهج لغوى خالص يفصل عناصر العمل عن المجالات الأخرى ويختصر العمل القصصى فى وحدات ثلاث هى : الموقف المفجر للاحتمال ، تحقيق الاحتمال أو عدم تحققه ، النجاح أو الفشل . ومع ذلك فالوحدات الأربع لا تظهر الجهد الفردى للمبدع بل تظهر الجهد الفردى للباحث ، ورغم أن هذه الوحدات الوظيفية تظهر هيكلاً عاماً للحكاية ، يشمل عناصر قصصية محددة ، فإنها بعيدة عن المهاد التاريخى للحكاية ولا تفسره ، وسوف يظهر ضيق هذه الوحدات حينما تطبق على رواية حضرة المحترم فى الفصل الأخير ، حتى ليخيل إلىَّ أن هذه الوحدات أكثر نجاحاً فى إطار الحكايات البسيطة فقط ، أو فى إطار القصة القصيرة فى شكلها البسيط التقليدى . ولكن ما نذكره أن هذه الجهود البنيوية تحاول المضى على أساس موضوعى[١٠] مستفيدة من الدراسات اللغوية أما مدى نجاحها أو توفيقها فى ذلك فأمر آخر .

(٥)

فى الفصل الرابع والأخير تقدم المؤلفة الدراسة التطبيقية الحديثة على رواية حضرة المحترم[١١] لنجيب محفوظ محاولة تنفيذ منهجها المفضل فى المزج بين المنهجين الواقعى والبنيوى . تستفيد من الأول تطبيق عناصر التراسل الستة السابقة، ومن الثانى تطبيق الوحدات الوظيفية الأربعة ، فيفيد المنهج البنيوى فى بيان عناصر البناء الفنى ويفيد المنهج الواقعى فى رد الرواية إلى الواقع وتفسيرها كرسالة اجتماعية .

وكما فعلت فى حكاية الليمونات الثلاث تعرض هنا الملخص لأحداث الرواية حتى يتسنى معرفة جهدها فى التطبيق .

تسير الأحداث فى الرواية وفق حركة الزمن كالآتى :

- عثمان بيومى بطل الرواية يدخل حجرة المدير العام فيعشق هذا المنصب ويتمنى الوصول إليه .
- عثمان يهبط إلى الدور الأسفل ليتسلم عمله فى الأرشيف .
- يحذره رئيس قسم الأرشيف سعفان أفندى من الثعابين ومسامير الكرسى .
- عثمان يعود من العمل إلى منزله بحارة الحسينى ليعيش بمفرده بعد موت والديه .
- عثمان يضع مجموعة من المبادئ توصله إلى المنصب الكبير وهى الاخلاص ، الخلق ، الزواج الموفق
- يلتقى عثمان «بسيدة» جارته الفقيرة البسيطة لكنه لا يتزوجها حرصاً على المنصب .
- ام حسنى تخبر عثمان بخطبة سيدة جارته وتعرض عليه المساعدة ، ولكنه يتناسى الموقف .

• عثمان يحصل على الليسانس ويرقى إلى الدرجة السابعة .

• عثمان ينقل إلى إدارة الميزانية بعد أن اثبت كفاءة عالية ويرقى إلى الدرجة السادسة .

• يتقدم العمر بالبطل ويفكر فى الزواج كوسيلة للوصول إلى المنصب البعيد .

• أنسيه رمضان الجميلة تقابله وهى مستعدة للزواج منه لكن كرسى المدير العام يدفعه إلى رفضها .

• يموت مدير الإدارة ويعين عثمان وكيلاً لها مهملاً إنسانيته فى خضم الاهتمام بالمنصب .

• بدأ التوتر يؤثر على عثمان فاتصل بقدرية الزنجية العاهرة ليقلل من توتر حياته ، وبعد فترة من اليأس يتزوجها .

• عثمان يصبح مدير الإدارة ويحصل أخيرا على درجة المدير العام ، ويقرر الزواج من سكرتيرته ، لكنه لا ينجب ويمرض ويموت دون أن يجلس على كرسى المدير العام مرة واحدة وتنتهى الرواية بانتصار الزمن وهزيمة إنسان العصر القلق الذى ينسى اساسيات الحياة فى سعيه وراء مناصب تُفنى عمره وشبابه وتحرمه بهجة الحياة. وبعد أن تورد المؤلفة الأحداث تحدد منهج المعالجة فى «إبراز عنصر التوافق والتعارض الذى يمكننا من استنباط النموذج الذى يخضع له البناء القصصى»(١٢)

وتستخدم المؤلفة فى ذلك الوحدات الوظيفية الأساسية التى اشارت إليها عند تحليل حكاية الليمونات الثلاث السابقة ، مستفيدة من زمن القصة والتركيبات اللغوية وسلوك البطل فى إثبات نماذج للوحدات الوظيفية ، بادئة من الوحدات الصغيرة حتى نهاية الرواية على النحو التالى :

وحدة الخروج :

تعتقد المؤلفة أن وحدة الخروج تبدأ منذ أن «انفتح الباب ، و جال بخاطره أنه دخل تاريخ الحكومة»(١٣) لأن دخول البطل حجرة المدير العام جاء بعد خروجه من عالمه الشعبى الذى تربى فيه حتى حصل على البكالوريا . وتلاحظ أيضاً أن الخروج جاء بعد مرحلة من الاستقرار الفردى والاجتماعى ثم أعقب ذلك حالة من عدم التوازن تظل مستمرة حتى يحل استقرار جديد . ويمكن تمثيل هذه الوحدة على النحو التالى :

على المستوى الفردى :

استقرار (مرحلة قبل الخروج)(١٤) ← التمهيد للمرحلة التالية

على المستوى الاجتماعى :

المرسل ← بيئة البطل الأولى

المرسل إليه ← عثمان بيومى (البطل)

الرسالة ← ضرورة التغيير

الوساطة ← قوة مساعدة تعين البطل على التغيير (شيخ الكتاب)

وحركة هذه الوحدة الأولى (الخروج) تلخص على النحو التالى :

استقرار ← خروج ← اضطراب ←

وحدة التعاقد
:
ووحدة الاختيار .

يقيم البطل تعاقداً مع نفسه ومجتمعه ومع الله للوصول إلى هدف محدد يبدأ فى الرواية باشتعال قلب البطل بحب المنصب ورغبته فى الوصول إلى كرسى حضرة المحترم المدير العام ولذلك يتعاقد مع نفسه على الوصول إلى هدفه مستسلماً لدرجات السلم الوظيفى ومن ثمّ تعاقد مع مجتمعه ومع الله على نفس الهدف فى عقد من ثلاثة بنود :

مع نفسه — بهدف الوصول للمنصب .

مع المجتمع — لمحاولة التغيير وإثبات الوجود

مع الله — لتحقيق الهدف مستعيناً بالدين .

بهذا التعاقد يبدأ البطل رحلته الطويلة التى تنتهى بموته مريضاً . ويلاحظ فى هذه الوحدة تركيز المؤلفة على التعاقد ذى الرؤوس الثلاثة ، وهو التعاقد المثلث العام (النفس ـ المجتمع ـ الله) ولذلك لم تتعرض المؤلفة لأية تعاقدات أخرى يمكن أن تندرج تحت وحدة التعاقد هذه لأنها تريد الهيكل العام للرواية فقط .

والحقيقة أن هناك تعاقداً يمكن ان نضمه إلى هذه التعاقدات الثلاثة السابقة ، ونقصد بذلك أن نبين ما افترضناه عند بداية الحديث عن الوحدات الوظيفية أنها تعتمد على قدرة الباحث فى الاستخراج والتأويل ، فمثلاً فى صفحة (٢١) من الرواية (ط ١٩٧٨) يقول البطل : «عهد الله أن انقلكما إلى قبر جديد إذا حقق الله آمالى» ، حيث يتعاقد البطل مع والديه المتوفين بصورة أخرى من التعاقد على تحقيق الآمال متوسلاً بالله ، وبالبر بالوالدين كقوتين مساعدتين لاجتياز الاختبارات فيما بعد . وحتى تتم الحركة الأولى من الرواية توضح المؤلفة علاقات التعارض التالى لأنها تعتبرها جزءاً من منهجها فى التحليل .

فعلى المستوى الاجتماعى :

المدير العام فى الطابق العلوى ≠ عثمان بيومى فى الدور الأرضى

على المستوى الحياتى :

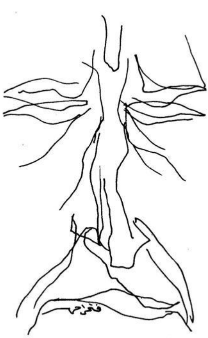
اشتعال الأمل عند البطل فى بداية الطريق ≠ ضياع الأمل عند رئيس القسم

على المستوى الدينى :

الإحساس بجلال الله والكون ≠ الإحساس بعبث الزمن ونهايته .

وحدة الاختيار :

هى وحدة مكملة لوحدة التعاقد لأنها تمثل مجموعة الأفعال التى يقوم بها البطل لتحقيق الهدف والتعاقد فيفشل أو ينجح فى ذلك حسب قوته وخطته . وللاختبار درجات وتختار المؤلفة فى هذه الوحدة الاختبار الذى يعقبه توتر أو تهديد وتعتبره اختباراً أساسياً ، أما الذى لا يعقبه توتر أو تهديد فتعتبره اختباراً ثانوياً والاختبار الأول قادر على تطوير الحركة والحدث عكس الاختبار الثانوى وترصد المؤلفة الاختبارات على النحو التالى :



	طرف أول	طرف ثان	صلة	نتيجة
اختبار نجح فيه عثمان	البطل	رئيس القسم	محاولة الزواج بحيلة.	التملص والهروب والاصرار على مواصلة الطريق ببصر.
	البطل	قوة مهددة	خديعة	
	البطل	سيدة جارته	تجديد العقد	الاصرار على المواصلة.
اختبار فاشل	البطل	ام حسنى	المساعدة على الزواج.	الرفض.
	عثمان	قوة مساعدة خيرة.	المساعدة فى بند من العقد.	الانسلاخ والانفصال والقلق .

وفى الطريق يعدل البطل من خطته ليصل إلى هدفه المنشود فيلغى عقداً ويعقد آخر فى مسألة الزواج ويقرر الزواج من فتاة تساعده على بلوغ هدفه ولهذا يدخل اختبارا آخر :

	طرف أول	طرف ثان	الصلة	النتيجة
اختبار فاشل ثان .	البطل	مجتمعه الأول الفقير	ترك سيدة فسخ العقد	تحلل من الالتزام
	عثمان	المجتمع الراقى	الرغبة فى زوجة لائقة	فرفضه الناس
	عثمان	أنسية رمضان	التهرب	والله وفتر عزمه

ويلاحظ أن الاختبارات ارتبطت بالمرأة فى معظمها . ونود أن نشير إلى أن المؤلفة تركت ما اسمته الاختبارات الثانوية . ولا اعتراض على ذلك لأنها حددت نفسها منذ البداية بالاعتماد على الاختبارات الأساسية التى يعقبها التوتر والقلق . وإنما نشير إلى اختبار ثانوى هنا ـ على سبيل المثال ـ لتبرز الفكرة السابقة التى أشرنا اليها عن قصور الوحدات الوظيفية عن تحليل كل جزئيات النص ولا نقصد هنا الجزئيات التافهة بل الجزئيات التى تظهر وجهاً جديداً للبطل أو تدل على بداية مرحلة ، وخصوصاً التى تحسم موقفاً (ما) داخل البطل ، فعلى سبيل المثال : لقاء البطل مع أصيلة حجازى ناظرة المدرسة العذراء التى فاتها القطار مثله يكشف فى التقائها مع عثمان بيومى عن حسم البطل لفكرة الوصول إلى المنصب رغم تقدم العمر فالأمر «مناسب جداً إذا كان يروم إكمال نصف دينه فقط ، ولكن ماذا عن دنياه ؟! رغم ذلك غرق فى دوامة من التفكير ربما بسبب شعوره بتقدم العمر»[١٥] فهذا التعليق السردى من نجيب محفوظ يكشف عن نقطة تحول فى حياة البطل أو بالتحديد إحساسه بمشكلة جديدة لم يكن يلتفت إليها من قبل . وهى تقدم العمر فى نفس الوقت الذى لم يصل فيه بعد إلى هدفه ، وهنا تأتى مقابلة أصيلة حجازى كاشفة عن هذه المشكلة الحاسمة لاتجاه عثمان المادى الدنيوى نحو المنصب . وعلى أساس من هذا الاحتمال يستطيع باحث آخر أن يدخل هذا اللقاء الثانوى ضمن الاختبارات المهمة الأساسية التى تظهر نتيجتها بالفشل والتأزم والقلق والتوتر فى آن ويمكن عرض هذا الاختبار بطريقة المؤلفة هكذا :

طرف أول	طرف ثانٍ	صلة	نتيجة
اختبار فاشل البطل	أصيلة حجازى	رفض الزواج منها بسبب عزمه على هدفه المنشود	عدم الزواج، شعوره بتقدم العمر ثم قلق جديد سيؤدى فيما بعد إلى أن يتزوج من زلجية نصف عاهرة

بهذا يتضح لنا أن وحدة الاختبار تعتمد على تأويل الباحث أيضاً ، وعلى قدرته على توصيف عناصره .

ووحدة الانفصال عن المجتمع والاتصال به فى النهاية تمثل آخر الوحدات الوظيفية ، ويلاحظ منذ البداية أن الانفصال يكون مرتبطا بالخروج ، كما تتصل وحدة الاتصال بالنجاح فى الاختبارات وفى رواية حضرة المحترم بدأ الانفصال عن المجتمع مع الاختبار الفاشل الأول وتأكد مع الاختبار الفاشل الثانى ، ويمكن تمثيل هذه الوحدة كما يلى :

- خروج وانفصال لتحقيق شئ ←
  لم يحدث المتوقع فانفصل البطل أكثر عن بيئته
- فشل فى تحقيق العقد ←
  قرر البطل الزواج من قدرية الساقطة

وفى النهاية يحس البطل بالرغبة فى الاتصال والعودة إلى بيئته ويتأكد ذلك حينما يقترب من تحقيق حلمه وهذا الاقتراب دفعه إلى الزواج من راضية الشابة الطموحه ، لكنه يكتشف عدم صلاحيته للإنجاب ، وفى نفس الوقت يمرض مرضاً شديداً ، ويرقى أيضا إلى درجة المدير العام «حضرة المحترم» لكن الموت يختطفه قبل أن يتمتع بمنصبه المنشود .

بهذا العرض تتضح كيفية معالجة المؤلفة لهذه الوحدات البنائية (الخروج ، التعاقد ، الاختبار ـ الانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به) ، ويبقى التساؤل حول مدى نفع هذه الوحدات وصلاحيتها فى التطبيق ، والنتائج التى يمكن أن نجنيها منها والواضح أن عمل الباحث هو الفيصل فى هذه القضية ، فواضح أن المؤلفة اختارت من النص ـ ابتداءً ـ ما يقيم هذه الوحدات ، وتم ذلك عن طريق تحديدها لمفهوم الوحدة الذى استبعدت من خلاله بعض العناصر ووصفتها بالثانوية ، وفى نفس الوقت ركزت على ما يقيم العناصر الوظيفية (الوحدات) ، ومن المعالجة رأينا المؤلفة تطبق الوحدات الوظيفية الأربع على حكاية الليمونات وعلى رواية حضرة المحترم مما يدلنا على أن هذه الوحدات تغفل خصوصية النوع الأدبى ، كما تغفل السياق الزمنى ، حيث تسوى بين كل النصوص الروائية الشعبية والفردية ، القديمة والحديثة ، ذلك لأننا ندخل إلى النص بوحدات وظيفية جاهزة ونأخذ من النص قرائن تشكيلية عليها ، فى حين أن الواجب أن نبدأ من النص ، فربما يطرح نص ما وحدات وظيفية جديدة تميزه . ومن ناحية أخرى فقد رأينا ـ من خلال العرض السابق ـ أن هذه الوحدات الوظيفية حولت النص إلى علاقات مجردة مطلقة توضح الهيكل العام للرواية أو الحكاية فحسب . ولا نستطيع أن ننكر أن هذه الوحدات الوظيفية وغيرها صالحة للتطبيق ـ كما رأينا فى هذا الفصل ـ وصالحة للتطوير لو توفر الباحث العربى على تطويرها فعلى سبيل المثال ، رأينا فى وحدتى العقد والاختبار إمكانية إدخال عناصر جديدة تحت إطارهما . أما هذه الوحدات التى عرضتها المؤلفة إنما تصلح فحسب للكشف عن الحد الأدنى من روائية العمل . ولذلك فالمقياس الموضوعى الذى تسمى إليه البنيوية ، فرض يمكن تحقيقه إذا لم يهمل طبيعة الفن وعلاقاته ببقية الظواهر .

وانطلاقا من الأساس الذى أقامت المؤلفة عليه عملها ، من محاولة المزج بين المنهج الواقعى والمنهج البنيوى فقد اختتمت الفصل التطبيق بالحديث عن الرسالة التى يريد نجيب محفوظ أن يرسلها من خلال روايته حضرة المحترم فحددتها فى الصراع بين الزمن وطموح الإنسان الدائم الذى قد ينسيه حياته وإنسانيته ، فى مقابل الوصول إلى المنصب وتلمح رؤية نجيب محفوظ الاجتماعية تلك الرؤية التى تطرح الجذر الاجتماعى للمشكلة وهو أن أبناء الطبقة المتوسطة الذين حرموا من التعليم والمناصب العليا ينسون كل شئ ـ عندما تتاح لهم الفرصة ـ فى مقابل الوصول إلى هذه المناصب كما حدث لبطل حضرة المحترم (عثمان بيومى) وهنا تحاول المؤلفة التغلب على مشكلة انقطاع النص عن سياقه الاجتماعى عند البنيويين الشكليين وفى نفس الوقت تتسق مع ما فرضته على نفسها من البداية فى الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع ـ وقد نجحت المؤلفة ـ نتيجة لذلك ـ فى كسر الدائرة المغلقة لهذه الوحدات الوظيفية .

هوامش المقال :

(١) نبيلة ابراهيم « نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة »الرياض سلسلة النادى الأدبى (٢٠) سنة ١٩٨٠.

(٢) المصدر السابق ص ٩ .

(٣) نفسه ص ١٣ ـ ١٤ .

(٤) نفسه ص ٢٣ .

(٥) نفسه ص ٢٥

(٦) نفسه ص ٢٧

(٧) نفسه ص ٤٠

(٨) نفسه ص ٤٦

(٩) نفسه / ص ٨٢ ٨٣

(١٠) نبيلة ابراهيم : البنيوية من أين وإلى أين ؟ مجلة فصول العدد الثانى يناير سنة ١٩٨١

(١١) نجيب محفوظ: حضرة المحترم مطبعة مصر سنة ١٩٧٧ ، وقد اعتمدت على الطبعة التالية سنة ١٩٧٨

(١٢) نبيلة ابراهيم : نقد الرواية ص ٩٣

(١٣) نجيب محفوظ: حضرة المحترم ص ٣ طبعة سنة ١٩٧٧

(١٤) نفسه،ص ١٠ ، ١١ ، ١٢

(١٥) نفسه، طبعة ١٩٧٨ ص ٩٠ .

حركية الإبداع

دراسات فى الأدب العربى الحديث

يستطيع المتتبع لحركة النقد الأدبى والإبداع والثقافة بوجه عام فى الوطن العربى أن يرصد عدة جزئيات متناثرة تفضى فى النهاية إلى نتيجة مؤداها أن ثمة مدرسة تقف على حافة الاكتمال ووضوح القوام. وتتمثل هذه المدرسة فى كوكبة من الشعراء والروائيين والنقاد مثل أدونيس وجبرا إبراهيم وأنسى الحاج وحليم بركات وكمال أبو ديب ...الخ.

تأليف :
خالدة سعيد
عرض :
محمد بدوى

وليس من حق الزعم أن هؤلاء المبدعين والنقاد يمثلون كلا ينطوى على الاتساق والتجانس ؛ فهناك بعض النتوء والتباين فى نتاجهم ، وفى «بعض» همومهم ، وفى منظور الرؤية لدى كل واحد منهم على أن هذا التباين يؤكد الظاهرة ولا ينفيها ؛ وهو يشير من جهة إلى تنوع المنشأ وطبيعة التحولات والثقافات التى تثقفوها ، ومن جهة أخرى إلى وحدة «الكل» من حيث الهموم ومنحى التوجه. وليس التقارب الشخصى والتجمع فى إطار وسيلة من وسائل النشر ، كمجلة «مواقف» ومن قبلها مجلة «شعر» ، والاهتمام النقدى بأعمال الشعراء ، سوى مظاهر «سطحية» تنبئ عن دلالة «عميقة».

ومهما يكن من أمر ، فإن بروز مثل هذا التيار الثقافى فى صورته هذه يدعو إلى الاهتمام ، ويحفز على الحوار من موقع التقدير وإدراك حجم المنطقة المشتركة التى تربط هؤلاء بغيرهم من مفكرى هذه الأمة وعلمائها ومبدعيها.

وليست الإشارة إلى هذه الكوكبة سوى مدخل إلى الحديث عن كتاب جديد لخالدة سعيد. أما محاولة تحديد الخصائص بشكل دقيق فتحتاج إلى احتكاك صميم ومتواصل ، يحدد خصائص كل فرد. ثم يدلف إلى الحديث عن الكوكبة بوجه عام.

ولسوف نحاول النظر فى كتاب «**حركية الإبداع : دراسات فى الأدب العربى الحديث**» لخالدة سعيد. وهى ناقدة متخصصة ، مع إدراك ما ينطوى عليه النظر من مشكلات أبرزها : تنوع المقالات ما بين تنظيرى وتطبيق ، وتنوع مادة التناول النقدى ما بين شعر ورواية وقصة قصيرة ، فضلاً عن ظاهرة بارزة تضع أمامنا بعض العراقيل ، وأعنى الاختلاف فى زمان كتابة بعض الفصول ، فعلى حين تشير كتابة بعض الفصول إلى زمن قريب نسبيا ـ وهى تحليلات بنيوية ـ تومئ الناقدة إلى أن بعض المقالات تعود إلى فترة الستينات. وعلى هذا فإن هذا المقال لن يتعرض لكل ما يضم الكتاب من قضايا وهموم ، لأن ذلك يقتضى تأليف كتاب كامل يتناول نفس النصوص أو غيرها تناولاً تحليليا متأنيا صبورا ، فضلا عن أننى لا أرغب فى قراءة الكتاب نيابة عن القارئ.

ويبدأ الكتاب بمقدمة تنثر فيها المؤلفة بعض القضايا النظرية ، ثم تدلف إلى دراسات عملية لعدة أعمال إبداعية ، محاولة فى حركتها ما بين مقدمة الكتاب وفصوله ـ أن تقدم تأصيلاً لتحولات الأدب العربى الحديث. و «الحديث» لديها يعنى الفترة من عصر النهضة إلى الآن وفى الشعر مثلا تبدأ منذ **البارودى** حتى **سنية صالح** ، وفى الرواية منذ ولادتها حتى حليم بركات وفى القصة القصيرة منذ كانت فنا وليداً خجلاً حتى نضجها على أيدى القصاصين الجدد فى أقطار الوطن العربى. فكيف تعاملت الكاتبة مع هذا الحشد الضخم من الأسماء والرؤى والأفكار؟

نستطيع القول إننا حين نناقش خالدة سعيد فإننا بشكل ما نناقش **أدونيس** ، فهو يبرز فى كل صفحة من صفحات الكتاب ، والخلاف ينحصر فقط فى أن أدونيس فى بعض القضايا يتحدث منظراً ، أما خالدة سعيد فهى تحاول اختبار مقولات أدونيس النظرية فى تطبيقات نقدية ، فتكشف لنا عن ثقافة أدونيس وتنوع اهتماماته ومقدرته على النظر كما ينبغى لعقل مركب يرتكز على معرفة جيدة بتراث جماعته وموقف منه من جانب ، وعلى ثقافة إنسانية محددة من جانب آخر.

(١)

يكاد الباحثون والمفكرون العرب يتفقون على أن النهضة العربية الحديثة قد بدأت مع التحدى الحضارى الذى كان يمثله الغرب. لقد استيقظ الشرق العربى على طلقات مدافع نابليون التى بينت بجلاء أن التاريخ الإنسانى قد تقدم تقدما كبيرا فى حين ظل الشرق يحيا حياته الرتيبة المنهارة الأركان.

وخالدة سعيد تبدأ من هذه النقطة لتركز على أهمية يقظة الشعور القومى وتأججه ضد الغزاة الأتراك ونضال العرب ضد سيطرتهم المقنعة بقناع دينى. هذا الصراع الذى اتخذ عددا من الأشكال والوسائل ، سواء كانت وسائل فكرية أو فنية.

فى هذا الإطار من الصراع بين العرب والترك من ناحية ، والصراع المعقد بين الغرب الغازى الطامع مالك مفاتيح الحضارة الحديثة ، من ناحية أخرى ـ تصبح الحداثة هى محور «التعبير» العربى الحديث. وتتحدد الحداثة بوعى المثقف العربى بالموقف الحرج الذى تواجه فيه الجماعة معضلاته بين ماض انقضى ، وحاضر مثقل بالتخلف والتجزئة ، ومستقبل لم تتشكل ملامحه بعد ؛ بين قيم شاخت ودب الوهن فى نخاع عظامها وبين قيم مازال تجهد لتتجذر وتضرب فى العمق من التربة العربية. ومادام المبدع هو ذلك العنصر المتوتر بوعيه ورؤيته الصادمة القلقة فإن أى تعبير لا يتخذ الحداثة زورقه يسقط فى إسار الانقطاع عن معطيات الحياة العربية ، ومن ثم يصبح عنصرا هامشياً غير مجد ، يجتر آلامه أو يرفى قيماً ليست قيم الواقع.

من هذا المنطلق الصحيح : الصراع بين ما كان وما سيكون ووسيطها ، أى ما هو كائن ، تصل خالدة سعيدة إلى الحديث عن الإبداع الذى هو نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموحات الذات الفردية والجماعية إلى واقع غير متحقق.

بيد أن الإبداع ـ كما تقول الكاتبة ـ بالمعنى العميق والحديث هو محاولة بداية ، مستدلة على ذلك بالمعنى اللغوى لمادة «بدع» ، أى أنه انفصال عن الذى كان ، أى «عن التراث».

وتعريف الإبداع على هذا النحو القلق يضطر الكاتبة إلى استخدام فهرس للمصطلح ، وإلى الاستعاضة بالألفاظ الموحية عن الألفاظ المتفق على دلالتها . وهو تعريف يجنح إلى الغلو ، ويقع فى المأزق الذى يتمناه أعداء التقدم ؛ لأن الحداثة ـ وهذا ما تؤكده الكاتبة ـ الانفلات من المطلق اللاتاريخى إلى الزمن التاريخى الإنسانى ، حيث اللغة كائن اجتماعى نام متفاعل مع الإنسان والواقع . وذلك منحى مضاد تماماً لطائفة من المفكرين والمثقفين تدافع عن اللغة باعتبارها كائناً مفارقاً للزمن والتاريخ ، ومن ثم غير قابلة للتطور أو التغيير وأن أى خروج على ما اتفق على تسميته باسم الأصل الأول يعد خروجا على كل القيم العربية والإسلامية . وإذا ما غضضنا النظر عن دلالة الإلتجاء إلى الجذر اللغوى الذى يدل على محاولة تثبيت دلالة وحيدة للفظ عبر الزمان ، مما يكشف عن فهم نظرى غير ناضج لنتائج علوم اللغة[1] ، فإن التعريف يمكن أن يجابه بكثير من الاعتراضات . وهو يكشف عن خلل فى تصور علاقة الشاعر بالتراث ، وعلاقة الشعر بالعصر . فمن جهة بات مملاً تكرار حقيقة استحالة رفض التراث ؛ لأن التراث فى حقيقة الأمر أكبر من أن يكون ثوباً يمكن التخلص منه بمجرد وجود النية للتخلص . إنه الذات ممتدة فى الزمان ، ومن المستحيل تمزيق الخيوط بين الإنسان وتاريخه . وقد يكون سهلاً المجاهرة برفض التراث على مستوى القول النظرى ، لكن الأمر يصبح جد صعب فى التطبيق وخصوصا إذا كان المرء فنانا أو عالم فن . ومن جهة ثانية يمكن القول إن التاريخ لم يعرف فناناً بدأ من اللاشئ ؛ فقد كان **أبو نواس** مجددا وكان وثيق المعرفة بالتراث ، وكان **أبو تمام** مجدداً وكان يعرف التراث كما يعرف الرجل أشياء بيته . ومن جهة ثالثة فإن من يرفض التراث يسعى إلى ألا يكون له دور فى تاريخ أمته ، وهو يحمل هموما تقبع خارج الوطن . ومن جهة رابعة فإن القول بأن الإبداع يرادف البدء يشير إلى خلل فى رؤية تراث الجماعة فى تكثره وتعدده وتباينه ، ويشير ـ من ثم ـ إلى رومانسية غالية فى رؤية الشرائط التى تفاعلت مع هذا التراث ، والبشر الذين أبدعوه وهم يعون فعلهم .

إن القائلين بالانقطاع عن التراث يقفون فى الجهة المقابلة للقائلين بالانكفاء عليه وحده ، وهم محض رد فعل لهم[2] .

إن فهم الإبداع على اعتبار أنه جدل بين الذات المبدعة وواقعها يعنى أن المبدع يكمل بناء أسلافه ويمنح تراثه الاستمرار والنماء .

ثم تنتقل الكاتبة لتعالج أمورا خاصة بعصر النهضة أو الإحياء ، فتقرن التعبير الأدبى بالبيئة وأوضاعها وقيمها وعلائقها وتناقضاتها . وترى أن الأدب العربى فى مطلع النهضة قد أنتج قيماً وأنماطاً للعلاقات جديدة ، رداً على التحدى التركى والتحدى الغربى ووضعية التجزئة والتخلف ؛ أى أن الأدب جسّد ولادة الشعور القومى . وفى هذا الإطار يبرز دور البارودى الذى عارض لغة أهل زمانه بلغة العصر العباسى فأعاد ما حملته تلك اللغة من قيم ؛ فكان شعره يشكل الصلة بين النصوص القديمة والمحدثة ، غير أن شعر **البارودى** ظل فى ملامحه الأساسية ـ فيما تقول الكاتبة ـ اتباعيا[3] .

وليس من شك فى أن الكثير من قيمة شعر البارودى يرتد إلى الدور الاجتماعى الذى لعبه . وهو دور يحصره باحث محدث فيما كان من أثر هذا الشعر النفسى فى الجماعة باعتباره دليل تفوق ماضيها وقدرة حاضرها على التحدى . غير أن دور البارودى الجوهرى يرجع ـ فيما أرى ـ إلى استعادته لوظيفة الشعر فى الجماعة بوصفه وعاء لخبرتها وموجهها فى الحياة . وتتخذ الكاتبة من [الموقف من المكان] أساساً لفهم التمايز بين الإحيائية والرومانسية ، فإذا كان الإحيائيون يرون المكان كما يراه الأسلاف دون أن يروه كما هو فى وجوده العينى المشخص ، فإن الرومانسيين قد ردّوا الاعتبار له بالعودة إلى الفطرة والذات ، وتأكيد العفوية والحرية . وإذن فالعودة إلى الفطرة والذات تعد تجاوزا للإحياء لأنها تتخلى عن محاكاة القدماء ، وتمثل تباشير قراءة جديدة للطبيعة ، على نحو أنتج علاقة جديدة مع المكان . وأيضا فإن العودة هى بدء تغير مفهوم الشعر ودور الشاعر ؛ لم يعد الشعر مرتبطاً بالمؤسسات الرسمية ، ولم يعد الشاعر هو الذى يتكلم بما يعرف بل صار نبياً فيما يقول على محمود طه . وقد حملت « العودة إلى الطبيعة أو الفطرة » فى شعر المهجريين معنى الحرية والثورة على المتناقضات والقيود والمؤسسات ، واقترنت ـ فى شعر عريضة وجبران ـ بنزوع صوفى تجلى فى الدعوة إلى الاستبطان والتأمل فى الطبيعة التماساً للحقيقة . ومن ملامح الصوفية القول بوحدة الكون ، ورفض الثنائيات . وقد أدى هذا النزوع إلى تزويد الشعر المهجرى بخلفية ميتافيزيقية تلقى على الشاعر عبء تفسير الكون ؛ وهو اتجاه سيثمر وينضج فى شعر المعاصرين .

ومن هذا الفهم لإنجاز الرومانسية تتعرض الكاتبة للحديث عن **جبران خليل جبران** باعتباره « رائيا » عظيما ورومانسياً ثوريا ، استطاع ـ مرتكزا على ثقافة مركبة ، عربية وغربية ـ أن ينهض بالشعر نهوضاً هو قرين الاستيعاب والتجدد والتفاعل[4] . وللتدليل على ما تتسم به جماعة أبوللو من تعبير عن الانفصال والعزلة تقدم خالدة سعيد تحليلاً بنيويا لقصيدة الغريب» **لإبراهيم ناجى** بوصفها نموذجاً يمثل شعر أبوللو ، متبعة الخطوات التالية :

١ ـ دراسة صيغ العبارات ودورها فى توليد الدلالة

٢ ـ تحديد سجل الموضوعات التى تتكون منها القصيدة .

٣ ـ قراءة سجل الموضوعات لمعرفة ما يشكل إطار القصيدة العام .

٤ ـ استخراج الصور وتحليل ما تولده من علاقات .

٥ ـ تلمس ملامح العلاقة مع المكان والجماعة .

وتنتقل الكاتبة بعد ذلك إلى الحديث عن « الواقعية » باعتبارها محاولة مخلصة وجدية لبلورة تاريخ المرحلة ، اسهمت فى إنهاء مرحلة الطبيعة المجردة والمثالية ، والطبيعة الذهنية التى تؤدى إلى فهم يوتوبى للإنسان وعلاقاته ، متخذة من مجموعتى « قالت الأرض » لأدونيس « وأعاصير فى السلاسل » لسليمان العيسى بداية هذا الاتجاه .

وفى هذا الاتجاه ، أى الواقعية كما تسميه الكاتبة ، تتسم علاقة الإنسان / الأرض والإنسان / الطبيعة بالتداخل الصميمى وهى ترى أن السياب هو أول من بدأ هذه العلاقة المقصودة ، وأن أدونيس هو الذى طوّرها فى التحولات . أما محمود درويش فقد مضى بعيداً فى اتجاه خلق أسطورة الأرض (الأم) الحبيبة .

ومن البديهى أن يعترض كثيرون على الكاتبة فى هذه المنطقة الخطرة الوعرة ؛ لأنها ـ فيما أرى ـ تخلط خلطاً غير قليل بين عدة أمور ، وتجمع فى سلة واحدة شعراء ربما كانت هناك حقا بعض العناصر المشتركة بينهم ، لكنهم يفترقون جذريا . ويلوح لى أن هذا الخلط يرجع فى الأساس إلى اعتبارها العلاقة بالمكان هى الأساس الجوهرى او هى ـ إن شئنا الدقة ـ معيار الانتماء !

ومن البديهى أيضاً أن يوافق الكثيرون على تحديدها للواقعية ؛ لأنه تحديد فضفاض إذ إن المرء ـ فيما أرى ـ لا يمكن أن يوافق على اعتبار سليمان العيسى أو أدونيس بداية الواقعية ، لأنهما ـ وفى تلك المرحلة بخاصة ـ يواكبان لفيفا من أفراد دفعهم الواقع إلى الانقلاب من الرومانسية التقليدية ـ إن صحّ المصطلح ـ إلى الرومانسية الثورية ؛ وهذه الأخيرة هى التى تتسم باتخاذ الأرض امرأة أو حبيبة .

وإذا كان سليمان العيسى واقعياً فأين يوضع أمل دنقل أو ممدوح عدوان أو سعدى يوسف ؟ إلخ

وتتعرض الكاتبة لمجموعتى أنسى الحاج « لن » و « ماذا صنعت بالذهب ، ماذا فعلت بالوردة » فى إطار شعره بوجه عام . وفى هذين الفصلين تلجأ الناقدة إلى أحداث حياة الشاعر لفهم شعره وإنجازه ، مرتكزة على المقولة الفرويدية التى تميز فى الذات دافعين محركين : دافع الحياة ودافع الموت والصراع بينهما . وفيما ترى الكاتبة فإن الصراع بين الموت والإيروسية (الشهوية) قد أنتج فى حالة **أنسى الحاج** شعراً متوترا غير غنائى ، وعندما هزم الموت أمام الإيروسيه (الشهوية) ونعمّ الشاعر بالهدوء واللذة أو خرج من مطهر الصمت إلى فردوس المطارحة ، لم يعد إنجازه سوى شعر غنائى مترف .

وبعد تحليل قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» ومعالجة مجموعة «أغاني مهيار الدمشقي» تصل – عبر مرورها بقضايا مهمة، كالشعر الثوري والتجديد وحدوده وعلاقة الشاعر بالمتلقي – إلى أن شعره يعيش في مناخ الجنون الذي أدين به **الحلاج ودافنشي وجاليليو ونيتشة وبليك**، الجنون الذي هو نظافة الذاكرة من القوالب. وعلى هذا الأساس، أعني اعتبار الإبداع بداية وجنونا وفوضى، تحلل قصيدة «النهر والموت» **للسيّاب**، لتصل إلى أن شعره يحتوي على تناقض بين بنيته الفوقية الثورية وبنيته التحتية التقليدية، وأن شعره هو مقلوب محاولة أبي تمام.

وبعد هذا التجوال الطموح مع تحولات الشعر العربي الحديث تقدم المؤلفه فصلا صغيراً عن ديوان «حبر الأعوام» لسنية صالح. وأسماء المنقودين من الشعراء[**ادونيس، السياب، أنسي الحاج، سنية صالح**] **وأسماء الروائيين أيضا، تلفت النظر وتستحق تأملا**[٥]

(٢)

تعالج خالدة سعيد في القسم الثاني من الكتاب تحولات الرواية والقصة القصيرة في الوطن العربي، فتحاول تقديم ما يشبه البيليوجرافيا، مع التركيز على ما تراه مهماً. وعلى الرغم من أن هذا القسم أصغر من سابقه، فإن الكاتبة تحاول فيه الإحاطة بحركة الفن القصصي بوجه عام.

تبدأ الكاتبة هذا القسم بالربط بين نشأة الانتلجنسيا (المثقفون) ونمو وعيها من جهة، وبروز مفهوم جديد للكاتب يربطه بدور في عملية تحريك الوعي العام من جهة أخرى. وهي ترى أن الرواية التي تأخر ظهورها عن غيرها لحداثتها النسبية، تشكل مادة مهمة يمكن من خلالها تتبع وعي الكاتب بالواقع، وكيفية مباشرته له، وفهمه لدور المثقف بالنسبة لهذا الواقع.

وتبدأ الكاتبة في ملاحقة تحولات الرواية، فترى أن المدرسة الرومانسية لم تخلّف آثاراً مهمة باستثناء رواية «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران و «زينب» لمحمد حسين هيكل، ثم تضع أحمدخيري سعيد [رواية المحذر] وعيسى عبيد [رواية ثريا] ومحمود طاهر لاشين: تحت اسم مدرسة الواقعية التسجيلية أو الواقعية المرآة؛ أما طه حسين [الأيام، دعاء الكروان] وعباس محمود العقاد [سارة] وتوفيق الحكيم [عودة الروح] فتضعهم تحت اسم «المثاليون».

ولست أعرف معيار هذا التقسيم، هل هو سمات في الشكل الجمالي أو في اختلاف المضمون أو في كليهما معا؟ مهما يكن من أمر، فلست أعرف كيف يوضع كاتب كعيسى عبيد تحت اسم الواقعية التسجيلية؟ ولا أنا أعرف أيضاً لماذا لم تضع هيكل وجبران وطه حسين والعقاد والحكيم تحت اسم واحد هو الرومانسية؟![٦]

وتحت عنوان «جحيم المدينة»، تتوقف المؤلفة قليلاً أمام عطاء نجيب محفوظ فتردد آراء تقليدية ترى الأدب وثيقة، فهو عاكس لمناخ الحرب العالمية الثانية بما فيه من اهتزاز للنظم الاقتصادية والقيم الأخلاقية، كما أحسها عبر الطبقات الدنيا، «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و «زقاق المدق»، ثم «الثلاثية»، وتتابع تطوره الفني، فتسمي «أولاد حارتنا» بالرؤية الميتافيزيقية، وترى في «اللص والكلاب» و «الطريق» إسقاطاً للرؤى الميتافيزيقية على أشخاص الواقع الحي. وهي إزاء رواية «ثرثرة فوق النيل» تقف لتقدم تحليلا هزيلاً، لا يرقى إلى تعاملها النقدي مع النصوص الشعرية؛ فهي لم تصنع أكثر من تلخيص الرواية واختزال أنماطها في كلمات قليلة.

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية قد ازدهرت بعد ظهور روايات مثل «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي و «الجبل» لفتحي غانم فإن فترة الستينيات – فيما ترى خالدة سعيد – قد اتسمت بانحسار المد الواقعي، والتحول عن الالتزام الإيديولوجي. وبلوغ الاحتجاج على الواقع ذروته بعد هزيمة يونيو. ومن هذه الفترة تأخذ خالدة سعيد من روايات «أنا أحيا» لليلى بعلبكي، و «ستة أيام» لحليم بركات، و «المهزومون» لهاني الراهب، نماذج تدلل بها على نزعة الاحتجاج تلك.

ولا يمكن للمرء هنا أن يوافق الناقدة على ما تسميه بانحسار المد الواقعي؛ فقد حدث العكس تماما، أعني أن المد الواقعي قد طغى وساد في هذه الفترة؛ **ولعل رأي الناقدة هذا يرجع أساسا إلى اعتبارها الواقعية اتجاها يحتفل بالعرضي دون الجوهري،** وبأشكال فظة من التعامل مع التاريخي دون اصطياد ما هو شعري في خضم نثر الواقع المتبدد ومن حقنا هنا أن نتساءل: كيف وضعت الناقدة هاني الراهب مع ليلى بعلبكي مثلا؟! **وما قيمة مصطلح مثل مصطلح «الرواية الفكرية» الذي تضع تحته روايات مثل «أربعة أفراس حمر» و «لا تنبت جذور في السماء» ليوسف حبشي الأشقر و «العقلاء» للويس عوض؟ وهل ثم أدب يخلو من الفكر وبخاصة إذا كان روائيا؟**

ولأنها تحاول تقديم عمل يؤرخ لتحولات الأدب العربي من شعر وقصة ورواية، فهي تلهث وراء اختزال تاريخ هذا الأدب، فتتحدث عن كل رواية في سطر أو اثنين، وتتجاهل أعمالاً مهمة؛ فهي لا تذكر لفتحي غانم سوى «الجبل» دون الإشارة إلى روايته المهمة «الرجل الذي فقد ظله»، أو تشير إلى رواية «الشوارع الخلفية» للشرقاوي وتكتفي في الحديث عن **الطيب صالح، وجبرا إبراهيم جبرا بعدة** سطور لاهثة. ومهما يكن من أمر، فالناقدة تقوم بعمل تخطيطات حول رواية غسان كنفاني المهمة، «ما تبقى لكم» و «عودة الطائر إلى البحر» لحليم

بركات ولا تشير إلى رواية واحدة لحنامينا. ويبدو أنها لا تعرف كتاباً مثل غالب هلسا صاحب رواية «الضحك» ورواية «الخماسين» وغيرهما في القصة القصيرة، ومثل جمال الغيطاني الذي تستحق تجاربه درساً خاصاً في الرواية والقصة القصيرة، ومثل إميل حبيبي صاحب «من يوميات سعيد أبي النحس المتشائل». وبالطبع لا يمكن أن يطلب المرء منها أن تعرف كتاباً من أمثال أفنان القاسم، صاحب رواية «العجوز» ومن بعدها رواية «مدام حرب» أو مبارك الربيع أو محمد زفزاف ... الخ.

ومن المهم أن نشير إلى أن حديثها عن الرواية لا يمكن أن يرقى أبداً إلى حديثها عن الشعر.

وبنفس الطريقة ترى الأمر في مجال مهم كالقصة القصيرة، فتحاول رصد تحولاتها منذ كتبت القصة على أيدي روادها، حتى آخر كتابها على النحو التالي:

فشل ثورة ١٩١٩: الواقعية التسجيلية مع عيسى عبيد ومحمد تيمور.

ثورات العشرينيات والثلاثينيات: المدرسة الحديثة أو واقعية اللوحة المكتوبة مع أحمد خيري سعيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور ثم يحيى حقي.

١٩٤٨ – ١٩٥٨: الالتزام والواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية في مصر وسوريا ولبنان والعراق.

١٩٦٧ – ١٩٧٣: الموجة الجديدة بمصر أي الواقعية التحليلية أو ما سمي «بالميتا واقعية»[٧]

على هذا النحو، ترى الناقدة تطورات القصة القصيرة العربية، فتتوقف قليلا عند يحيى حقي، الذي استطاع أن يكون الأب الحقيقي لتيار الواقعية التحليلية، حيث جمع إلى تصوير التقاليد والعادات بأطرها الجامدة المتصلبة، قدرته على تسليط الضوء على نسخ من الحنان والكشف عن صوفية متكتمة، وتتوقف قليلا أيضاً عند انعطافة يوسف إدريس الضخمة وتحلل قصة «الآي آي» له.

وإذا كان يوسف إدريس هو المعطف الذي خرج منه كتاب القصة الجدد، فيما أرى، فإن هذا لا يعني غض النظر عن دور يحيى حقي، لأنه اذا كان يحيى حقي قد استطاع أن يرصد الأطر والعادات والقيم، في صوفية متكتمة، فإن **يوسف إدريس هو** المسئول عن تمصير إنجازات أستاذه تشيكوف والإضافة إليها.

ثم تصل المؤلفة إلى كتاب المرحلة الأخيرة، وعلى رأسهم **يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد حافظ رجب، وإبراهيم أصلان، وجميل عطية إبراهيم، وأحمد هاشم الشريف، ومحمد إبراهيم مبروك**، وتتوقف قليلا لدى الإنجاز الضخم لإبراهيم أصلان، أعني مجموعة «بحيرة المساء» وعلى الرغم من قصر وقفتها

لدى بحيرة المساء و «لغة الآى آى» فإن وقفتها تلك تقدم مفتاحاً جيداً ـ فيما أظن ـ لدرس إنجاز يوسف إدريس وأصلان.

هنا ينبغى الإشارة إلى أن الناقدة فيما يبدو لا تعرف قصاصين، من أمثال **يوسف الشارونى**، **وإدوار الخراط**، **وزكريا تامر**، **ووليد إخلاصى**، **وحيدر حيدر**، **ومحمد زفزاف**، **والطاهر وطار**.

ويبدو أن العيب فى كتاب حركية الإبداع قد نتج عن طموحه غير المشروع. وبشكل خاص فى مجالى الرواية والقصة القصيرة.

(٣)

بعد أن حاولنا عرض الخطوط العامة لكتاب خالدة سعيد «حركية الإبداع»، نحاول الآن الإجابة عن السؤال الثانى : **أين** يمكن أن يأخذ هذا الكتاب موضعه الحق ؟

لقد أخذنا على الكتاب بعض القصور، وبخاصة فى رصده لتحولات الأدب العربى الحديث، وفى استخدام المصطلح، بيد أن هذا لا يعنى أن الكتاب قد فشل فى مهمته. وهى وضع خطوط التغير والتطور فى الأدب فى إطار صحيح.

والكتاب من الكتب القليلة التى تتعامل مع الأدب باعتباره فعالية مؤثرة، مرتبطة بحركة الواقع. ومن هذه الناحية تحاول المؤلفة أن تستخدم أدوات التحليل البنيوى، مستفيدة من إنجازات النقد البنيوى، وخاصة لدى الناقد المعاصر «رولان بارت». ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الكاتبة لا تستفيد مع ذلك من إمكانيات المنهج كما ينبغى [٨].

وفى هذا السياق الخاص باستخدامها لإمكانيات التحليل البنيوى ينبغى أن نذكر أن هناك مفارقات تكتنف كتابها.

وأهم مفارقة فى هذا الكتاب تتمثل فى ربطها بين الأدب والواقع، واقتران فهم دور الكاتب فى الأدب العربى الحديث بما جابهته الجماعة العربية من تحديات ومعضلات من ناحية، وفى سقوطها فى إسار نظرية التعبير من ناحية ثانية.

ينبغى، بادئ ذى بدء، ألا ننخدع كثيرا بما تردده لكاتبة من ألفاظ مثل الثورة والشعر الثورى والحرية، إذ هى ألفاظ ترتبط قيمتها بما تحمل من دلالة فى سياق محدد. وفى هذا الكتاب تربط الكاتبة بين الأدب وبين ما يموج به الواقع من أفكار وأحداث، مثلما حدث فى حديثها عن حركة الإحياء واكتشاف الخيوط بينها وبين مواجهة الأمة للتحديَيْن التركى والغربى، ومثلما حدث عندما ربطت بين نهوض فن الرواية وبروز دور الانتلجنسيا العربية، بيد أنها ترى الإبداع بداية تؤسس وتتخطى وتتجاوز كل ما هو كائن، فتسقط فى نوع من الإطلاقية. وفى هذا المجال يحسن أن نفحص مفهومها عن إنجاز المدرسة الرومانسية؛ فهى تقرنه بالعودة إلى الذات والفطرة، فتقول : (العودة إلى الطبيعة، عودة إلى الفطرة والذات، وهى إذن إعادة الاعتبار إلى العفوية والحرية، هى تجاوز للتقاليد بصيغها الاجتماعية والفنية) ص ٣٢

ومن الواضح هنا أنها تجعل الحرية مرادفاً للعفوية، وهى لفظة تشى بالخروج الجزاف والكاتبة تجعل الإبداع حقا مرادفاً للجنون؛ فقصيدة «هذا هو اسمى» تعيش فى مناخ الجنون أو النار، بما هما سديم ونقض وحب وتحول وانبثاق، وبتعبير آخر ثورة.

ويعنى مصطلح الجنون لديها أشياء كثيرة لا يمكن أن نحصرها هنا؛ لأن ذلك يستلزم اقتباس صفحات كاملة من الكتاب، ولكن يكفى أن نشير إلى أنه يعنى السؤال والمواقف العفوية والمبتكرة والمتجاوزة والمتخطية والمناقضة والرافضة حدود العقل والصبر والتروى والقيم والنظم والمعروف والمرئى [٩].

فى هذا الاطار تفهم خالدة سعيد التجديد، باعتباره مسألة نسبية، على مستوى شعر الشاعر، فما كان جديداً عام ١٩٥٥ أصبح غير جديد عام ١٩٨٠ مثلا، وعلى هذا فالشاعر المجدد الحق، هو المتجاوز لنفسه دوما، إنه يبدأ من حيث انتهى الآخرون، وكلما استطاع الوصول إلى نقطة أبعدوجد نفسه يعارك من أجل تجاوزها، لأنها أضحت مجرد نقطة فى مسيرته نحو الكمال، الذى هو محض نقطة تصورية متغيرة، هنا لا تلتفت الناقدة إلى أن التجديد لا يحدث فى فراغ؛ فشعر الشاعر مرتبط مع الأنساق الفكرية الماثلة، وعلى هذا يصبح معنى الحداثة فى الشعر العربى، يختلف عن معنى الحداثة بالنسبة للشعر الفرنسى. لأن الحداثة مرتبطة بتقاليد فنية ما، وبمثل أعلى للجمال من ناحية. وهى متفاعلة مع بنية اجتماعية وثقافية من ناحية ثانية.

على أننا سنشير إلى مصطلح أخر، تُكثِر الناقدة من استخدامه، هو مصطلح «الكشف» تقول «أبرز ما يميز أثار أنسى الحاج السابقة صراع متأزم بين الكشف والتمويه)، ولكن الكشف عن ماذا ؟ فى الصفحة التالية للصفحة التى اقتبسنا منها، سنجدها تكرس فكرتها بالالتجاء إلى فرويد، الذى ميز بين دافع الحياة ودافع الموت فى الذات، فإذا عرفنا أنها ترى «الخلق لدى أنسى الحاج ليس إلا فعلا ضروريا لوقت الاختناق، وتصريفاً للاحتقان الخانق الآكل الذى لم يجد غير الشعر فعلاً يحرره، تأكدنا أنها تتحدث عن «الكشف عما يعتمل فى الذات، وكيفية تبديه فى النص».

وتتحدث الكاتبة عن أحداث حياة أنسى الحاج، مدخلاً لفهم شعره فتربط بين موت أمه فى باكر عمره وشعوره بفقدان الحماية والدفء، ومن هذا تستخلص تراجع الشاعر إلى ذاته، مما جعل شعره صراعاً بين الصمت والكلام، واللغة واللالغة، وإذا ماتذكرنا ولع الناقدة بمصطلح الجنون والكشف، ووصفها لجبران بأنه الإنسان الإلهى، عرفنا أننا فى منطقة التعبير؛ قد تتناثر ألفاظ عن الثورة والشعر الثورى لكن المبدأ والمعاد أن «الفن تعبير». وليس فى هذا كله إلا عودة إلى الأصول الفكرية لنظرية التعبير الرومانسية. وكأننا نبارك الانفلات من الرومانسية باسم الرومانسية.

● هوامش

١ ـ يمكن استخدام نفس سلاح الكاتبة فى دحض آرائها فهى تستخدم كلمة «رؤيا» التى تعنى الحلم دون كلمة «رؤية» التى تعنى فيما يقول جبرا إبراهيم جبرا «النظر بالعين أو العقل أو القلب». بيد أن جبرا يرى أن لفظ «رؤيا» قد تطور دلاليا إلى ما يتخطى دلالة الحلم والاحتجاج، وهو أمر يفتح الباب لاتهام الكاتبة بأنها تفهم الفن مرادفا للحلم الذى يرى فى المنام. راجع «ينابيع الرؤيا» ـ جبرا إبراهيم جبرا، ص ٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩

٢ ـ راجع نقاشا أطول حول الشعر والموقف من التراث فى اتجاهات الشعر العربى المعاصر. إحسان عباس، ص ١٣٧، الكويت ١٩٧٨

٣ ـ ما كتبته خالدة سعيد عن البارودى هو تنويع على ما كتبه أدونيس فى «صدمة الحداثة» ـ ج ٣ من «الثابت والمتحول»، ص ٤٥، دار العودة، بيروت.

٤ ـ صدمة الحداثة، ٦١

٥ ـ عن العلاقة بين الناقد والشاعر راجع جورج لوكاش «الكاتب والناقد» ـ الترجمة الإنجليزية، لندن، ١٩٧٠.

٦ ـ عن هذه الفترة راجع وجهة نظر أخرى لعبد المحسن بدر فى «تطور الرواية العربية». دار المعارف الطبعة الثالثة

٧ ـ كان إدوار الخراط أول من استخدام مصطلح «الميتا واقعية» فى تقديمه لمجموعة «الدف والصندوق» ليحيى الطاهر عبد الله.

٨ ـ عن توظيف أفضل لإمكانيات المنهج البنيوى راجع «جدلية الخفاء والتجلى» لكمال أبو ديب ـ دار العلم للملايين، بيروت وقارن مصطلح الإيقاع لدى الناقدة فى صفحة ١١١ بما كتبه «كمال أبو ديب» فى «البنية الإيقاعية : نحو بديل جذرى لعروض الخليل» ـ دار العلم للملايين، بيروت.

٩ ـ بصدد مصطلحات «الجنون» و «الإبداع» و «الشعر الثورى»... الخ، راجع «زمن الشعر» والقسم الثانى من الكتاب الثالث «الثابت والمتحول» بعنوان «صدمة الحداثة» ـ دار العودة بيروت.

استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر



تأليف:
علي عشري زايد
عرض وتحليل
يسري العزب

تقتضي ظروف هذا الكتاب النادر في المكتبة العربية أن يقف القارىء أمامه طويلا . ذلك لأنه غير متوافر للقراء ، لكونه قد طبع في ليبيا سنة ١٩٧٨ ولم يطرح في السوق المصرية حتى اليوم ، ولكونه - من جهة ثانية - يتعرض لواحدة من أهم قضايا الشعر المعاصر ، وهي علاقة هذا الشعر بالتراث وكيفية استخدامه .

لقد أصبح استخدام الشخصيات التراثية - على وجه الخصوص - من أهم سمات شعرنا المعاصر ، وذلك لأن «شخصيات التراث هي الأصوات التي استطاع من خلالها الشاعر أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه ... ومن ثم فقد عقد شعراؤنا أواصر صلة بالغة العمق والثراء بشخصيات هذا التراث ، وأصبحت تطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة ، المستبشرة والمهمومة ، المتمردة والخانعة ، من كل دواوين شعرنا المعاصر ، وأصبح انتشارها ظاهرة تستلفت الانتباه» .

أما المصادر التي اعتمد عليها الباحث فهي كما حددها في افتتاحيته :

- الأعمال الشعرية لمن شاعت الظاهرة في شعرهم من المعاصرين ، وبخاصة الذين تحددت صلتهم بالشخصيات في (التعبير بها) وتوظيفها .
- «بعض الأعمال والدراسات النقدية التي اشتملت على بعض إشارات إلى بعض جوانب الظاهرة» من خلال تناولها لموضوع أساسي آخر . ومن أهمها كتاب د . عز الدين اسماعيل عن **الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** . وكتاب د . محمد فتوح أحمد عن **الرمزية في الشعر العربي المعاصر** ، وكتاب د . أنس داود عن **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر** .
- المصادر التراثية التي استمدت منها الشخصيات مثل قصص القرآن والأنبياء وبعض كتب السير والأعلام والتراجم والطبقات والتصوف الخ .
- بعض الكتب النقدية العربية والأجنبية التي تعرض للقضية بشكل عام .

وفي هذه الدراسة يستخدم المؤلف أكثر من منهج ، حيث يدرس الظاهرة **في السفر الأول** على **مستوى تاريخي** ، **وفي الثاني على مستوى تصنيفي** يتتبع فيه المصادر التراثية وأبرز الدلالات التي أخذتها شخصيات التراث في شعرنا المعاصر . **وفي السفر الثالث** يبحث القضية على **مستوى فني** متناولا - على حد قوله - كل الجوانب الفنية للقضية ، ومحاولا استخلاص منهج فني لعملية استدعاء الشخصية التراثية . **وفي السفر الرابع** يدرس الباحث **أبرز السلبيات والمزالق التي تتهدد الظاهرة** .

وقبل أن ندخل إلى عالم الباحث من خلال كتابه ، نقف قليلا إزاء المنهج الذي اتبعه في التأليف ، فقد جمع فيه على النحو السالف بين التاريخية والجمالية في السفرين الأول والثالث ، وإن كنا لا ندري بم نصف منهجه في سفري التصنيف والسلبيات ! وهذا الجمع التأليفي سيسفر عن ظواهر أهمها التكرار الذي لا يضيف جديدا . ومثال ذلك أن المؤلف يحدد في السفر الأول علاقة الشاعر المعاصر بالموروث . وهو في سبيل هذا التحديد يفرق بين نوعين من العلاقة ، الأول يتمثل **في تسجيل التراث** ، والثاني في **توظيفه** . ويرى أن الأول يعني اكتفاء الشاعر المعاصر بدءا من البارودي «بإحياء الديباجة العربية في أزهى عصورها» دون أن يوظف العناصر التراثية التي أحيتها مرحلة الاحياء في شعره ، أما النوع الثاني من علاقة الشاعر بالموروث فهو الذي لا يقف عند تسجيل التراث وإعادة صياغته ، بل إنه في مرحلة تالية «يرتد إلى التراث لينطلق منه من جديد ، في رحلة جديدة ، مزودا بالقيم الباقية والخالدة في هذا التراث بعد تجريدها من آنيتها وارتباطها بعصر معين» ص ٧٥ . ثم يوجز المؤلف الموقفين في عبارتين : فالأول هو الذي يلجأ إلى التراث **معبرا عنه** ، أما الثاني فهو الذي يلجأ إليه **للتعبير به** . وهذه هي القضية المحورية في هذا الكتاب الكبير**(٣٧٥)صفحة** ، التي يدور حولها من زوايا كثيرة محاولا الوصول في كل دورة إلى نتيجة مهمة تؤكد فرضيته السابقة في أن هناك مرحلتين - **فقط** - أو نقلتين في شعرنا المعاصر ، تشكلت خلالهما عملية الاستدعاء التراثي - لا للشخصيات التي ينص عليها عنوان الكتاب فحسب - بل للتراث بصفة عامة ، هما **المرحلة الإحيائية** التي يسميها المرحلة الأولى وقد بدأت **بالبارودي (ت ١٩٠٥)** . والمرحلة الثانية - ولا أدري لِمَ لَمْ يسمها - التي تبدأ في مصر **بصلاح عبد الصبور** . وكأن الرومانسيين من الشعراء العرب لم يكن لهم دور أو موقف من فكرة استخدام الموروث في الشعر ، **لقد أدمجهم المؤلف في المرحلة الأولى - وجعل دورهم انتقاليا ؛ حيث خرجوا من مجرد**

التسجيل إلى التفسير ويقرر المؤلف أن المرحلة الرومانسية فى استدعائها للشخصيات التراثية «لم تستطع أن تتجاوز البرزخ الفاصل بين المرحلتين» ويرى «أن صنيع الشاعر ظل تعبيرا عن الشخصية لا تعبيرا بها». أقول إن الباحث لمح تغيرا طرأ فى رؤية الشاعر للفن، ظهرت ملامحه فى استخدامه للتراث فى محاولة **تفسيره** .. وكأن هذا التغير الأساسى كاف لأن يلفت المؤلف إلى أننا صرنا فى مرحلة جديدة حقا، بدأت أشعتها تبزغ فى المهجر حين كتب **شفيق المعلوف مطولته عن عبقر** التى «تناول فيها شخصيات تراثية استمد ملامحها من التراث الأسطورى». لقد رأى الباحث فى هذا «سمة أخرى من سمات فترة الانتقال هذه، وهى اتساع قاعدة المصادر التراثية التى يستمد منها الشاعر شخصياته». وهذه شهادة جديدة من الباحث على أننا أمام مرحلة جديدة من مراحل تطور شعرنا المعاصر. **لقد قرر أن شعراء المرحلة الانتقالية هذه لم يكتفوا بإيراد ملامح هذه الشخصيات كما هى فى المصادر التراثية ـ وهو الحد الذى وقف عنده الإحيائيون ـ بل كانوا يضيفون إلى هذه الملامح ويحوّرون فيها «لتصبح الشخصية أكثر حيوية وإقناعا» ص ٧٩**.

فإذا كان استخدام الرومانسيين للشخصية التراثية قد تم بهذه الكيفية ألا يستحقون الدخول فى المرحلة الثانية، التى هى الثالثة فى تقديرى؟! لكن المؤلف يعود عقب ذلك مباشرة وفى نفس الصفحة ليسلب الإنجاز الذى رصده لهذه المرحلة حين يقول:

«وقد تناول الشاعر ملامح هذه الشخصيات الأسطورية، وحاول تفسير مالها من دلالات خفية، أو خلق دلالات لها تتلاءم مع هذه الملامح، بحيث تغدو هذه الشخصيات أكثر وضوحا وحيوية دون أن تخرج عن نطاق تراثيتها».

وهو فى محاولته لتوضيح عدم خروج الشخصيات التراثية فى القصيدة عن هذا النطاق يكتفى بتقديم نص للشاعر تسبقه فقرة من الأحكام العامة، دون تحليل دقيق يدعم هذه الأحكام. ولأن الناقد لم يتمثل هذه الفترة إلا بوصفها انتقالا وعبورا فإنه لم يفرد لها من سفره سوى ثلاث صفحات، فى مقابل سبع صفحات للمرحلة الأولى، ومثلها للمرحلة التالية.

ثم يستعرض المؤلف فى نهاية السفر الأول ثلاثة نصوص أو نماذج حديثة استدعت حدث الهجرة وشخصية الرسول: فنموذج **لشوقى من دول العرب وعظماء الاسلام**، وآخر **لمحرم** من **مجد الاسلام**، وثالث **لصلاح عبد الصبور** من **أحلام الفارس القديم**، وقد اتخذ من هذه النماذج شواهد لتأكيد رؤيته، وكان طبيعيا أن يكون النموذجان الأول والثانى منها قد عبرا عن أحد ملامح الشخصية التراثية المستدعاة. أما النموذج الثالث فقد عبر بهذا الملمح عن جانب من جوانب تجربة الشاعر الشخصية.

وكان يمكن للباحث أن يتناول نصا من **شاطىء الأعراف للهمشرى** لولا أنه صادر مسبقا عليه وعلى تياره ومرحلته، وحينئذ كان حريا أن يجد هذا الشاعر قد سبق عبد الصبور فى استخدامه الشخصية التراثية وإضفاء جوانب من تجربته الشخصية عليها.

فى السفر الثانى من الكتاب (٩٣ ـ ٢٣٥) يتناول الباحث المصادر التى استمد منها الشعر المعاصر شخصياته التراثية بهدف تحديده منذ البدء هو «التعرف على أهم الشخصيات التى شاع استخدامها، مع محاولة تحديد الروابط التى تربط تجربة الشاعر الحديث بكل مصدر من هذه المصادر»[١] وهو يحدد هذه المصادر «مبدئيا» فى ستة:

- الموروث الدينى.
- الموروث الصوفى.
- الموروث التاريخى.
- الموروث الأدبى.
- الموروث الفولكلورى.
- الموروث الأسطورى.

والمؤلف يدرك تماما ما بين هذه المصادر من تشابك وتداخل، «فأية شخصية صوفية هى بالضرورة شخصية تاريخية. ومثل ذلك يمكن أن يقال عن معظم الشخصيات الدينية والأدبية، كما أن كثيراً من الشخصيات التاريخية قد انتقلت إلى التراث الشعبى أو التراث الأسطورى، فأصبحت من الشخصيات الشعبية أو الأسطورية، بينما هى فى الوقت نفسه شخصيات تاريخية» ص ٩٤.

إذن لماذا كان هذا الفصل بين المتشابكات؟ وكيف يمكن تصديق أنه «برغم كل ذلك فإن لكل مصدر من هذه المصادر ملامحه ومواصفاته الخاصة التى تميزه ـ على المستوى النظرى على الأقل ـ عن بقية المصادر»؟

تتسع مساحة هذا السفر فتحتل أكثر من ثلثى الكتاب، حاملة تكرارا كثيرا لا فيما تقدمه من رؤى بل فيما يمثله تكوين الجمل نفسها الحاملة لهذه الرؤى، والفقرة السابقة ـ على الأقل ـ تحمل كثيرا من هذا التكرار الذى يثقل كاهل اللغة.

ويرى المؤلف أن **الكتاب المقدس** هو أهم المصادر الدينية التى استقى منها الشعراء الأوربيون «الرومانتيكيون» كثيرا من شخصياتهم التراثية، خصوصا الشخصيات الدينية المتمردة والمطرودة، كالشيطان وقابيل. ثم يوضح اعتماد بعضهم على بعض المصادر الإسلامية، كالقرآن الذى اعتمد عليه دانتى فى ملحمته **الكوميديا الالهية**. وكذا الشاعر **جوته** الذى استلهم كثيرا من القرآن فى ديوانه المشهور: **الديوان الشرقى للمؤلف الغربى**، **وفيكتور هيجو** فى ديوانه: **المشرقيات**، وغيره. ولهذا فإن هذا المصدر بفرعيه المسيحى والإسلامى كان متاحا أمام شعرائنا المعاصرين لاستلهام بعض شخصياته التى يمكن تصنيفها فى مجموعات ثلاث:

(أ) الأنبياء.
(ب) الشخصيات المقدسة.
(جـ) الشخصيات المنبوذة.

وقد كانت شخصيات الأنبياء هى «أكثر شخصيات التراث الدينى شيوعا فى شعرنا المعاصر، لإحساس الشعراء «بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء»، فكل من النبى والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته». والفارق بينهما أن الأول يحمل رسالة سماوية، أما الجامع بينهما فهو أن كلا منهما «يتحمل العنت والعذاب فى سبيل رسالته، ويعيش غريبا فى قومه، محاربا منهم فى أغلب الأحوال، وغير مفهوم»، كما أن كلا منهما «يكون على صلة بقوى عليا غير منظورة». ولذلك فقد طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعاناة التى يعيشها الشاعر قبل ميلاد القصيدة بفترة الغيبوبة التى كانت تنتاب الرسل أثناء الوحى» ص ٩٨.

ثم يتتبع المؤلف شخصيات الأنبياء حسب شيوعها فى الشعر المعاصر، فيرى أن «شخصية محمد عليه السلام هى أكثرها فى نتاج المرحلة الأولى ـ مرحلة **التعبير عن الموروث** ـ». ولكنها تتخلى عن هذه المكانة ـ من حيث الشيوع ـ فى المرحلة الثانية أى مرحلة **التعبير بالموروث** لشخصية المسيح عليه السلام وذلك لاضطرار الشاعر فى هذه المرحلة إلى «تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلا خاصا يتلاءم والبعد الذى يريد أن يسقطه عليها من أبعاد تجربته»، بينما هو فى مرحلة **(التعبير عن)** لم يكن مضطرا لمثل هذا التأويل، ولا لتحميل الرسول ملامح معاصرة، ومن ثم فإن شعراءنا كانوا يحسّون بنوع من الحرج فى استخدام شخصية الرسول تأثما من أن يتأولوا فى شخصيته أو ينسبوا لأنفسهم بعض صفاته».

ويبرر الباحث هذا التحرج من قبل الشعراء بأنهم كانوا يصدرون عن نظرة الإسلام إلى شخصيات الرسل وما ينبغى أن يحيط بها من قداسة، وعلى العكس فإن النظرة المسيحية إلى الرُّسل لم تكن بمثل هذا القدر من التحرج، فتنولت شخوصهم بغير قليل من الجرأة، «ومن ثم فلم يتحرج شعراؤنا من التوسع فى استخدام شخصية المسيح، نظرا لغناها بالدلالات التى تتلاءم والكثير من جوانب تجربتهم» ومن هنا كانت هذه الشخصية أكثر شيوعا فى الشعر المعاصر ثم تلتها شخصية الرسول محمد عليه السلام.

وينحى المؤلف الشخصية الأولى على الرغم من أولويتها فى الشيوع قليلا، ليستطرد مع الشخصية الثانية، فيحدد دلالات التعبير من خلال شخصية الرسول، ويرى أن أهمها هو كونه **«رمزا شاملا للإنسان العربى، سواء فى انتصاره، أو فى عذابه»**

وهو يتلمس هذه الدلالة فى ثلاثة مقاطع لبدر شاكر السياب **صـ ١٠٠** ، شاذل طاقة ص ـ ١٠٠ ، وفؤاد الخشن صـ ١٠١ .

- ثم يكون محمد رمزا «للثائر المتمرد على الظلم ، الحامل لواء النضال فى سبيل الحق والخير الإنسانى » وذلك فى مقطع من قصيدة **لكاظم جواد** صـ١٠١ .
- **ثم رمزا لازدهار الماضى العربى وتألقه فى مقابل** الحاضر المنطفىء ، وذلك فى مقطعين **لمحمد الفيتورى ومحمد أحمد العزب** صـ ١٠٢ .
- ثم يأخذ بعض الشعراء بعض جوانب الشخصية فيستخدمونها فى تصوير بعض جوانب وأبعاد تجاربهم الخاصة ، كما فعل **صلاح عبد الصبور** فى قصيدة **الخروج** من ديوان **الناس فى بلادى** ، **وأدونيس فى قصيدة السماء الثامنة** ، من ديوان **رحيل فى مدن الغزالى** . وهنا ـ ولاأدرى لِمَ ـ لم يأت المؤلف بنصين يدلل بهما على صدق فرضيته كما فعل فى الدلالات السابقة لاستخدام الشخصية ؟!
- وينتقل الباحث إلى شخصية المسيح ، **فالمسيح يحمل فى شعرنا المعاصر ملامح أساسية أهمها الصلب والفداء والحياة من خلال الموت** . **وعلى هذه الملامح أسقط شعراؤنا معظم الدلالات المعاصرة التى استخدموا فيها شخصية المسيح** .
- وعلى ملمح الصلب كان بدر شاكر السياب وخليل حاوى والبياتى وكيلانى سند يلحون فى بعض نماذجهم الشعرية .
- أما ملمحا الفداء والحياة من خلال الموت فقد تجليا فى قصيدة **إلى جميلة بوحيرد وفى قصيدة من رؤيا فوكاى** للسياب من ديوان **أنشودة المطر** ، وفى قصيدة قدم منها المؤلف بيتا **ليوسف الخطيب** صـ ١٠٨ .
- ثم يعثر المؤلف على قصيدة تمتزج فيها هذه الملامح الثلاثة ، وهى قصيدة **المسيح بعد الصلب للسَّياب** . ويرى أنها «من أنضج القصائد التى استخدمت شخصية المسيح فى شعرنا المعاصر» صـ ١٠٩ ، ومن ثم فقد قام بتحليلها تفصيلا فى السفر الثالث الخاص بتكنيكات استخدام الشخصية التراثية . ويرى المؤلف أن استخدام الشاعر لهذه الملامح كان انطلاقا من المفهوم المسيحى ومن ثم يكون هناك **مفهوم** آخر إسلامى ، أو بمعنى أدق مسيحى اسلامى . وهذا المفهوم «**يتمثل فى تلك الملامح من شخصية المسيح التى وردت فى القرآن ـ مع ورود بعضها فى الأناجيل ـ من مثل قدرته على إحياء الموتى**» **صـ ١٠٩** ، التى استخدمها **صلاح عبد الصبور فى قصيدته رسالة إلى صديقة من : الناس فى بلادى** ، حيث يكون للرسالة فى نفس الشاعر تأثير خارق حتى إنها تستطيع أن تحيى الموتى ، وتشفى المرضى :

يقول عبد الصبور فى هذه القصيدة :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير

وعلى هذا النحو يستمر البحث عن الملامح التراثية من خلال تتبع مصادر الشخصيات حتى نهاية السفر الثانى .

لكن ما يثير الدهشة بحق أن يفرق المؤلف بين مصدرين هما فى الحقيقة مصدر واحد ، وهما **الموروث الفولكلورى والأسطورى** . وهو حين يقصر الفولكلور العربى الذى استقى منه الشعراء المعاصرون على **ألف ليلة وليلة والسير الشعبية وكتاب «كليلة ودمنة»** ، وكأنهم لم يستمدوا من الأمثال الشعبية والحكايات والنكات وغيرها من فنون القول الشعبى ، وكأن اهتمام بعض الشعراء بالعادات والتقاليد والأعراف والمصطلح الشعبى ، كأن ذلك كله لا يدخل فى إطار الموروث الفولكلورى ، ثم كأن الأسطورة جنس منفصل عن الموروث الفولكلورى حيث يجعلها المؤلف مصدرا مستقلا بذاته

ويتناول السفر الثالث من الكتاب (٢٣٩ ـ ٣٤٩) كما حدده المؤلف . «**طرائق استخدام الشخصيات التراثية**» ، وهو يسجل أن ذلك «يمثل أكثر جوانب القضية تعقيدا وخصوبة فى ذات الوقت» .

فأما الصعوبة والتعقيد فيأتيان «من محاولة استخلاص منهج فنى لاستخدام الشخصية التراثية فى شعرنا من خلال النماذج الشعرية» .

وأما الخصوبة فتأتى من «محاولة ارتياد هذه الأرض البكر ، والضرب فى مجاهلها ، وغرس راية هناك» صـ ٢٣٩ .

ويبدأ المؤلف بتحديد خطوات تكنيك استخدام الشخصية ، فيرى أن «**استخدام الشخصية التراثية فى الشعر المعاصر ، يمر بمراحل ثلاث**» :

أولا : **اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية**

ثانيا : **تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة** .

ثالثا : **إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح ، أو التعبير عن هذه الأبعاد من خلال هذه الملامح بعد تأويلها** .

فأما الخطوة الأولى فتتم فى الشعر المعاصر ـ من خلال بعض ما يقدمه المؤلف من نماذج شعرية ـ إما باستعارة صفة من صفات الشخصية ، أو بعض أحداث حياتها ، أو اقتباس بعض أقوالها . ويجعل المؤلف من هذه الثلاثة نوعا واحدا ، فى مراجعة نوع ثان من الاستخدام الجديد للشخصية التراثية ، «حيث لا يستعير الشاعر فيه أى ملمح من الملامح الخاصة بالشخصية ، وإنما يستعيرمدلولها العام ، ويتخذ منه إطارا عاما يملؤه بالملامح المعاصرة ، بحيث لا ترد داخل هذ الإطار أية إشارة خاصة إلى الشخصية المستعارة ... وإنما تظل بمثابة الخلفية الرمزية للقصيدة ، يحسّ بها القارىء ولكنه لا يلمسها» صـ٢٥٣ . ويمثل المؤلف لهذا النوع بقصيدة **لخليل حاوى** ، وفيها «يستعير الشاعر المدلول العام لشخصية السندباد ، وهو المغامرة والرحلة فى سبيل الكشف ، ويجعل هذا المدلول إطاراً يملؤه بالملامح المعاصرة لمغامراته الوجودية الخاصة بحثا عن ذاته» . وهو فى ذلك يرى ما يراه الدكتور عز الدين اسماعيل فى كتابه **الشعر العربى المعاصر** .. من أن الرمز القديم ينحل إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزى . صـ ٢٥٤ .

وفى المبحث الثانى من هذا السفر يلمح المؤلف إحدى الظواهر المهمة فى الاستخدام المعاصر للشخصية التراثية ، وهى ظاهرة **استخدام الشخصية فى معالم معاكسة لمدلولها التراثى** ، **بهدف إحداث «نوع من الإحساس بالمفارقة بين المدلول التراثى للشخصية ، والبعد المعاصر الذى تعبر عنه الشخصية»** . وهو يرى لهذا الاستخدام العكسى فى شعرنا مسالك ثلاثة :

١ ـ التصريح بطرفى المفارقة ـ القديم والمعاصر ـ على أن يظل لكل منها استقلاله وتميزه ، كما فعل **فاروق شوشة فى قصيدة سيف الدولة** «حيث يولد هذا الإحساس بالمفارقة من خلال مقارنته بين الموقف العربى المنتصر تحت ظل سيف الدولة ، والموقف الضعيف المهزوم فى الحاضر .» صـ ٢٥٧ :

أغزو .. أطعن صدر الروم .. وأهتك درع الروم

وأجمع أسلاب الهلكى والمذعورين
أتجول يوم النصر ببارق وفيالق
ونسوُراً شمُساً وميامين .

أدخل فى ركبك ياسيف الدولة .. خلف غُبار الفتح

هذا عن سيف الدولة ، **الطرف الأول فى المفارقة** . وأما الطرف الثانى الذى هو الحاضر ، فيقول :

لكنا نحن سقطنا عن صهوات الخيل ،
وعن صهوات الشعر ،

لما صرنـــا اسرى أو فـــارين

٢ ـ وليس هذا المسلك من مسالك الاستخدام ما فعله **كامل أيوب** مع شخصية **ليلى العامرية** حين وظفها فى **رحلة فى مملكة خرافية** «للتعبير عن فقدان الحب فى هذا العصر لقيمته الروحية والعاطفية . وتحوله إلى لون من الصلة المادية والنفعية» . لقد قام **كامل أيوب** هنا باستدعاء الشخصية التراثية بالاسم ، مع الاحتفاظ بدلالتها التراثية دون إفصاح ، ثم إضفاء الدلالات المعاصرة عليها والمناقضة لدلالاتها التراثية . فأحدث الإحساس بالمفارقة من «مقارنة المتلقى بين الملامح التراثية المضمرة للشخصية . وبين الملامح المعاصرة المضادة التى يضفيها الشاعر عليها» .

٣ ـ أما المسلك الثالث فيتمثل فى المزج بين جوانب الطرفين ، الموروث والمعاصر ، «بحيث لا يحتفظ أيهما باستقلاله وتميزه» كما فعل **معين بسيسو** فى قصيدة **الشعر وخصيان السلاطين** ، حيث «يربط بين بعض ملامح المتنبى والشعراء الانتهازيين والزائفين من المعاصرين عن طريق السلب ، أى بنفى ملامح المتنبى عنهم» وهى **الفحولة والشجاعة** :

ياأبا الطيب خصيان السلاطين ، وغلمان القياصر
كل ذى قرط وخلخال وعقد وأساور
كل من شدّه النخاس من وحل الضفائر
كل من لم يعرف الخيلَ ولا الليل وبيداء المخاطر
والقوافى وهى كالبيض البواتر
جاءنا يركب صهوات القصائد .

٤ ـ ويحقق **صلاح عبد الصبور** إنجازاً آخر فى هذا المنحى حين يجمع بين المسالك الثلاثة للاستخدام المعكوس للشخصية فى قصيدته **أبو تمام** من ديوان **أقول لكم** ، التى يستدعى فيها شخصيات المعتصم وأبى تمام والمرأة الهاشمية التى استنجدت بالمعتصم من الروم . فالشاعر يلجأ إلى المسلك الأول أى **استقلال طرف** المفارقة فى بداية القصيدة . ثم إلى المسلك الثانى أى **استدعاء الشخصية وإضمار الدلالة المرتبطة بها فى التراث** . وإضفاء دلالة معاصرة عليها حين «يجعل السيف يشق صدرها كما يشق سيف الاحتلال صدر الأمة العربية» . ثم يلجأ الشاعر إلى المسلك الثالث فيستعير ملامح من أبى تمام ويمزج بينها وبين ملامح الطرف المعاصر بطريق السلب ، فيأخذ الشاعر ملمح تفضيل أبى تمام السيف على الكتب فى بيته الشهير ، وينفيه عن الواقع العربى المعاصر ، فيقول :

وأبو تمام الجد حزين لا يترنم
قد قال لنا مالم نفهم
والسيف الصادق فى الغمد طوىناه
وقنعنا بالكتب المروية .

وفى ثالث مباحث هذا السفر يحدد المؤلف موقف الشاعر المعاصر من الشخصية المستدعاة . ووظيفته الفنية التى يؤديها . وهذه المواقف هى :

١ ـ التحدث من خلال الشخصية باستخدام ضمير المتكلم ، ويتخذ الشاعر هذا الموقف «**حين يحسّ أن صلته بالشخصية قد بلغت حد الامتزاج بها ، وأن الشخصية قادرة ـ بملامحها التراثية ـ على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة**» .

فيتحدث بلسانها ، أو يدعها تتحدث بلسانه ، «مضفياً عليها من ملامحه ، ومستعيرا لنفسه من ملامحها . بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديدا» . ومن ذلك الموقف ما فعله **البياتى** فى قصيدته **عذاب الحلاج** من ديوانه **سفر الفقر والثورة** . والذى دفع بالشاعر إلى ذلك الموقف شعوره «بنوع من الرابطة الوثيقة بين آرائه وأفكاره . وآراء الحلاج وأفكاره» صـ ٢٦٣ . ولأن سلاحهما فى إعلان الرأى كان الكلمة . لذا كان توحد البياتى بالحلاج قناعا يعبر من خلاله عن أفكاره ومبادئه . مستخدما ضمير المتكلم «الذى يدل على كمال اتحاده بشخصية الحلاج إلى حد فناء شخصيته فى شخصيته معاً فى كيان جديد» . ونرى مظاهر هذا التوحد فى امتزاج مفردات **المعجم الصوفى** بمفردات معجم **البياتى** الخاص ، وفى التوحيد بين جلادى كل منهما وبين آلامهما التى أمدت كلا من الشخصية التراثية والمعاصرة بطاقة هائلة الحياة

أوصال جسمى أصبحت سماد
فى غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانق
وعاشق
ستكبر الأشجار .

٢ ـ **التحدث إلى الشخصية باستخدام صيغة المخاطب . والذى يدفع الشاعر إلى هذا الموقف إحساسه «بأن الشخصية لا تحمل ملامح تجربته الذاتية ، وإنما تجسّد بعدا موضوعيا من أبعاد تجربة موضوعية»** . وهذا يضفى على القصيدة قدرا من الموضوعية ، ببعدها الظاهرى عن ضمير الشاعر . **وتكثر هذه الصيغة فى الشعر الفلسطينى المعاصر** ، عند سميح القاسم وعبد الرحيم عمر ومحمود درويش . صـ ٢٦٩ ، صـ ٢٧٠

٣ ـ **التحدث عن الشخصية باستخدام ضمير الغائب** ، وفيه يلجأ الشاعر إلى القص ، وفيه «قد يحتفظ الشاعر للشخصية بملامحها التراثية مقابلا بينها وبين الملامح المعاصرة ، وقد يضفى عليها الدلالة المعاصرة ، بعد أن يجردها من دلالتها التراثية» صـ ٢٧١ .

ومن النوع الأول : ما صنعه **محمد أحمد العزب** فى قصيدة **تجديف** من ديوان **مسافر فى التاريخ** . حين احتفظ لنوح عليه السلام بملامحه التراثية . مقابلا بينها وبين ملامحه الخاصة . لينتهى إلى أنه نوع جديد يحمل بين جوانحه كل ما كانت تحمل سفينة نوح من غرائب» :

ماذا حملت فى الماضى كل سفائن نوح ؟
من كل زوجين اثنين ؟
أنا أيضا أحمل من كل زوجين اثنين
الفَرَق .. سفائن نوح حملت طيراً وجمالا
وزواحف تسْعى ونمالا
حتى وحميرا وبغالا
لكنى أحمل أنواعا أخرى فى سفنى المجهودة
أحمل إعصاراً ونسائم ..

ومن النوع الثانى ما قدمه **أمل دنقل** فى قصيدته **الحداد يليق بقطر الندى** ، من ديوانه **تعليق على ما حدث** . حيث «يستخدم شخصيتى قطر الندى وأبيها خمارويه بعد أن يجردهما من دلالتهما التراثية . ويضفى عليهما دلالة معاصرة . فيرمز بخمارويه إلى المسئولين العرب ، وبقطر الندى إلى الأرض العربية :

كان خمارويه راقداً على بحيرة الزئبق
فى نومة القيلولة
فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة ؟
من يا ترى ينقذها ؟ من يا ترى ينقذها ؟
بالسيف أو بالحيلة ! !

٤ ـ لا أدرى لم يقدم المؤلف لمباحثه عند التمهيد لها بعدد ثم يضيف رقما فى النهاية ؟ حدث هذا فى المبحث السابق . وهو يحدث هنا الآن ؛ فقد قدم المؤلف بأن المواقف من الشخصية ثلاثة ، وهاهو ذا يجد رابعا ، هو **الالتفاف** ، أى الانتقال بين أكثر من ضمير . صـ ٢٧٣ . وذلك حين «**يتخذ الشاعر من الشخصية الواحدة أكثر من موقف خلال القصيدة**» ... ومن ثم تتعدد صيغ الضمير فيها بين متكلم ومخاطب وغائب . ويمثل لذلك بقصيدة **عنترة العبسى** لـ **فاروق شوشة** . وينتهى إلى أن تعدد الضمائر «يمنح الشاعر مرونة فى التعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها» . صـ ٢٧٥ .

فى المبحث التالى يحدد المؤلف أنماط استخدام الشخصية التراثية فى خمسة هى :

١ ـ الشخصية عنصرا فى صورة جزئية .

٢ ـ الشخصية معادلا تراثيا لأحد أبعاد التجربة .

٣ ـ الشخصية محورا للقصيدة .

٤ ـ الشخصية عنوانا على مرحلة .

٥ ـ الشخصية محوراً لعمل مسرحى .

وفى محاولة البحث **إلقاء الضوء** على هذه الأنماط ، يبذل المؤلف جهدا مشكوراً ، فى تحليل النماذج التى اختارها ، ليصل إلى نتائج تحقق لها قدرٌ كبير من الانضباط .

فى النمط الأول يرصد المؤلف مواقف عدة للشعراء ، فمنهم من يقف بالشخصية عند حد اعتبارها مجرد طرف فى علاقة تشبيهية بسيطة ، يضفى عليها **التمثيل** البلاغى القديم بعض الإشعاعات ، ومنهم من يدمج الشخصية فى صورة استعارية تجعلها «أكثر التحاما بكيان القصيدة ، وانبثاقا من تجربة الشاعر» صـ ٢٧٩ ، ومنهم من يرتقى بالصورة الجزئية فى بعض القصائد «التى تتكون من مجموعة من الخطرات الجزئية التى يضمها فى مجموعها إطار فكرى أو شعورى عام» .

وفى النمط الثانى «يزداد دور الشخصية أهمية ، حيث ينيط الشاعر بها **نقل بعد متكامل** من أبعاد تجربته ، وحيث **تتآزر** الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التى يوظفها الشاعر لنقل أبعاد التجربة تآزراً عضويا» . وقد وجد المؤلف أن «من أنجح قصائد هذا النمط **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة لأمل دنقل** . التى استخدم فيها شخصيتين تراثيتين هما زرقاء اليمامة وعنترة العبسى ، إلى جانب مجموعة من التكنيكات الشعرية الأخرى ، كالصورة والمونتاج والارتداد والمونولوج الداخلى وغيرها ، وقد استطاع أن يمزج بين الشخصيتين والتكنيكات الأخرى ، ليصور أبعاد المأساة التى عاشها الشاعر فى **هزيمة ١٩٦٧** وفى إطار «وحدة فنية رائعة» صـ ٢٨٧ .

أما **فى النمط الثالث** «فتصبح الشخصية التراثية هى **الإطار الكلى والمعادل الموضوعى لتجربة الشاعر** ، حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة ، ويمثل ذلك النمط قصيدة **المسيح بعد الصلب للسّياب** ، التى استعار فيها ثلاثة ملامح من شخصية المسيح ، واستطاع من خلال اتحاده بالشخصية أن يصور مدى معاناته والعذاب الذى تحمله فى سبيل بعث أمته» صـ ٢٩٥ . ويتتبع المؤلف ملامح التوحد بين الشاعر وشخصيته خلال القصيدة . تتبعا متأنيا ومستفيضا .

وعلى عكس ما فعل **السياب** . نجد **محمود درويش** فى قصيدة **امرؤ القيس** من ديوانه : **يوميات جرح فلسطينى** . يحتفظ للشخصية التراثية بكل ملامحها . ويقابلها بملامح شخصيته هو . وذلك «ليصل عن طريق هذه المقابلة إلى تعميق الإحساس لدى المتلقى بالمفارقة بين نموذج الشاعر المترف المرفه . ونموذج الشاعر الكادح المكافح ؛ كل ذلك دون أن يبخس امرأ القيس قدره كشاعر عظيم» صـ ٣٠١ .

ويستمر الباحث مع النمطين الرابع والخامس من أنماط توظيف الشخصية على هذا النحو من التتبع المستقصى ، وإن كان يقع أحيانا فى إطلاق الأحكام العامة بل المطلقة . مثل قوله فى النمط الرابع : «أما أنجح هذه النماذج على الإطلاق ، وأكثرها اكتمالا من الوجهة الفنية فهو استخدام الشاعر **خليل حاوى** لشخصية السندباد البحرى للتعبير عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشعرى والفكرى ، وهى مرحلة بحثه عن ذاته عبر مجموعة من المغامرات الوجودية» صـ ٣٠٧ .

وفى السفر الرابع والأخير الخاص بالمزالق التى **تهدد ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر المعاصر** نجد الباحث يوجز كثيراً ، حين يتحدث عن هذه المزالق فى ثلاث وعشرين صفحة فقط من كتابه الكبير ، **ولكن يكفى فى بحث رائد كهذا أنه استطاع** أن يضع يده على هذه المزالق وهى :ـ

١ ـ **غربة الشخصية** المستخدمة عن وعى المتلقى باستخدام الشخصيات الأجنبية عن تراثنا العربى والإسلامى . أو التى ليس لها ذيوع فى تراثنا . بحيث يصعب أن تكون «رمزاً مشتركا بين الشاعر والمتلقى» صـ ٣٥٧ .

٢ ـ **الغموض غير الموحى** . الذى ينجم من «قصور فى الرؤية[٢] الشعرية ... وعجز الشاعر عن تمثل أبعاد التجربة .. وابتسارها قبل أن تنضج» . ويستدل على هذه الظاهرة ببعض قصائد عفيفى مطر التى يخيم عليها الغموض .

٣ ـ **تكديس الشخصيات فى القصيدة** على نحو «يثقل كاهلها» . «ولا يدع فرصة لأية من هذه الشخصيات أن تنصهر فى وهج التجربة لتنبض بما فيها من مشاعر وأحاسيس .. [بل] تظل مقحمة على القصيدة ، ومفروضة من الخارج ، وعاجزة عن الاتصال بوجدان المتلقى .

٤ ـ **طغيان الملامح المعاصرة** على الملامح التراثية ، ويتمثل هذا الخطر فى «تدخل الشاعر المباشر للتصريح بالمعانى والدلالات المعاصرة التى يريد التعبير عنها» صـ ٣٦٥ .

٥ ـ **طغيان الملامح التراثية** .

٦ ـ **التأويل الخاطىء لبعض الشخصيات** باستخدامها فى معان لا تصلح للتعبير عنها .

٧ ـ **النمطية** التى تحول العملية الاستدعائية إلى تقرير فج ، ومظهر ذلك أن «يتكالب بقية الشعراء على نفس الشخصية ـ التى استدعاها شاعر ـ فيستدعونها بنفس المدلول الذى استدعاها به مكتشفها الأول ، بحيث تتحول الشخصية إلى نمط لغوى مسطّح ، وتفقد كل طاقاتها الإيحائية» صـ ٣٧٣ . وهذا ما حدث فى شخصيتى السندباد بعد اكتشاف **صلاح عبد الصبور** لها فى **رحلة فى الليل** .

وبعد .. فقد فرض علينا منهج الكتاب ، وطريقة صوغ أفكاره وتحليلاته ، هذا المنهج فى تناوله .. وهو برغم كل شىء ، يثير فينا اهتماما خاصا بظاهرة **الاستدعاء** ـ لا للشخصيات التراثية وحدها ـ بل للموروث بصفة عامة .

ويبقى على باحثين تالين مهمة التنقيب والتوظيف . لقد قام الدكتور على عشرى زايد بمهمة الكشف والجمع وتنقية البذور ثم إلقائها بوعى فنى فى أرض نمى ونتمنى معه أن نخصب الكثير والكثير . على المستويين معا : مستوى الإبداع الشعرى . ومستوى الإبداع النقدى .

● هوامش

١ ـ هنا لا يفرق المؤلف بين الشعر الحديث والشعر المعاصر ، ويتعامل معهما كمترادفين (انظر صـ ٩٣) ، وربما كانت التفرقة بينهما معفية له ـ ولنا ـ من كثير من التساؤلات ، لأنها ـ على الأقل ـ تحسم بين بدايات العصر ووسطه ونهايته .

٢ ـ يستخدم المؤلف مصطلح (الرؤيا) بدلا من (الرؤية) ، وهو بالتأكيد يتفق معنا فى أن الشعر لم يعد (حلماً أو غيبوبة) . بل أصبح (رؤية) باصرة للواقع تتآزر فى تشكيلها كافة الحواس الشعورية واللاشعورية

عرض الدوريات الأجنبية

١ الدوريات الإنجليزية

نادية الخولي
فؤاد أحمد

> إننا ننزع إلى تشكيل الأشياء وإعادة تشكيلها من أجل أن ندرك عالما صنعناه نحن بأنفسنا .
>
> « نيتشه »
>
> إرادة القوة ـ القسم ٤٩٥
>
> Die Lust am Gestaltem und Umgestaltem eine Welt begreifen. die wir selber gemacht haben.

نتناول اليوم فى عرضنا للدوريات الانجليزية عدداً خاصاً فى دورية النقد المعاصر **دياكريتكس** وقد قدمت لهذه الدورية بشكل طيب فريال غزول فى العدد السابق من مجلة **فصول** .

لقد اخترنا هذا العدد الخاص من المجلة المذكورة والذى نشر فى خريف ١٩٧٦[١] لانه خصص لكتاب نقدى اعتبر حدثاً أدبياً عند صدوره وهو كتاب : **بدايات : المقصد والمنهج** لإدوارد سعيد[٢] ، ومؤلفه ناقد ومفكر فلسطينى يدرس الأدب الإنجليزى والنقد الحديث فى جامعة كولمبيا فى الولايات المتحدة . ونرى أننا أولى من غيرنا بالتعرف على مفاهيم ونظريات المفكرين العرب خارج الوطن العربى لا من منطلق الاعتزاز فقط بل من منطلق معرفة ثروتنا البشرية المبعثرة ، آملين أن بداية متواضعة كبدايتنا للتعريف بمقصد ومنهج سعيد قد تأتى يوماً ـ من خلال بحوث ودراسات متفرغة جادة ـ بنتائج ملموسة تغير واقعنا الأدبى ، وتستبدل بركوده حيوية إبداعية وبتبعيته الفكرية مثاقفة وطنية .

ويبدو لنا أنه من الضرورى تقديم كتاب سعيد **بدايات** كحلقة من مسيرته الفكرية قبل عرض الانطباعات النقدية عنه . لقد نشأ سعيد فى القدس وقام بدراسته الابتدائية والثانوية فى فلسطين ومصر ، أما دراسته الجامعية فأتمها فى جامعتى برنستون وهارفرد حيث تخصص فى الأدب الانجليزى ـ وكان كتابه الأول بعنوان : **جوزيف كونراد ورواية الترجمة الذاتية**[٣] ، وهو دراسة أكاديمية تجمع بين كونراد لفنان وكونراد الإنسان من خلال مقارنة موفقة بين رسائله العديدة وإنتاجه الفنى . وقد تلى كتابه المذكور إنتاج غزير يتمثل فى مقالاته فى النقد الحديث تتناول التيارات المختلفة من وجودية وماركسية وفرويدية وبنيوية وغيرها . وقد جاء كتاب **بدايات** مبلوراً وموضحاً لموقفه ومذهبه النقدى ، فأثار هذا الكتاب اهتماماً فكرياً بالغاً فى الأوساط النقدية وكتبت عنه كثير من الدوريات الأجنبية ونال عليه جائزة أدبية . ثم تلاه كتاب **الاستشراق**[٤] الذى أثار بدوره ضجة عالمية وإهتماماً منقطع النظير وأثار حفيظة المستشرقين وخصوصاً الصهاينة منهم (كبرنارد لويس) لأنه يفضح فيه نظرة المستشرقين العنصرية نحو العرب والاسلام ، وقد كُتب الكثير عن هذا الكتاب فى المجلات المتخصصة وفى الصحف العالمية **كنيويورك تايمز ونيوز ويك** . ويبدو أن لسعيد صوتاً متمايزاً يخترق كثافة الحواجز ليتصل بالجماهير المثقفة . ويكفى أن نذكر أن كتاب **الاستشراق** الذى نشر فى عام ١٩٧٨ قد ترجم إلى الفرنسية ويترجم الآن إلى العربية . ثم نشر لسعيد مؤخراً كتاب بعنوان **القضية الفلسطينية**[٥] ، وكتابه القادم عن **الثورة الإسلامية** سينشر قريباً .

ويجدر بنا قبل الانتقال إلى مناقشة كتاب **بدايات** عبر ما كتبه عنه باحثو **دياكريتكس** أن نقدم الكتاب للقراء . كتاب **بدايات** يضم ٣١٤ صفحة من كتابة مكثفة واستشهادات ثرية ودلالات معقدة ، وتتطلب قراءته تركيزاً متفانياً واطلاعاً واسعاً لاستيعاب بنيته الفكرية . ويبدأ الكتاب بنص مقتطف من ڤيكو المفكر الإيطالى الذى يراه سعيد نقطة البداية فى رحلة المعاصرة : « على المذاهب أن تنطلق من الأمور التى تعالجها » . والكتاب مقسم إلى ستة فصول كما يلى :

١ ـ بداية أفكار .
٢ ـ تأمل فى البدايات .
٣ ـ الرواية كبداية مقصد .
٤ ـ بداية مع نص .
٥ ـ الثقافة الأبجدية : غياب ، كتابة ، بيان ، حديث ، أركيولوجيا ، بنيوية .
٦ ـ فيكو فى أعماله ، وهنا .

والفصلان الأول والثانى يتعلقان بالظروف التى تحدد البداية ومقصدها ونوع الفكر الذى ينشغل بموضوع البداية . وفيها يقدم المؤلف لنوعين من البدايات : المتعدية واللازمة . أما فى الفصول الثلاثة اللاحقة فيعرض المؤلف أنواع الكتابة والمعانى التى تنطلق من الوعى بالبداية . وفى الفصل الأخير يرجع المؤلف إلى نقطة البداية أى ڤيكو . وفيه يفسر فكر ڤيكو ويقيمه . فالكتاب يبدأ وينتهى بڤيكو الذى يراه سعيد رائداًوبطلا لفلسفة « البدء » . كما أن أربعة من فصول الكتاب تشترك فى ورود كلمة البداية فى عنوانها مما يجعلنا نفترض أن مفهوم البداية هو مفتاح الكتاب . وللكتاب فهرست مفصل تكفى نظرة سريعة عليه لإقناعنا بموسوعية الكتاب وشموله .

ويمكن وصف دراسات الباحثين فى **دياكريتكس** بأنها محاولات لاكتشاف نسيج الترابط المستتر فى هذا الكتاب-اللغز من ناحية ، ومحاولة تصنيفه من ناحية ثانية . وإعجاب أصحاب المقالات بالكتاب لا يخفى





على القارئ إلا أن موضوع الإعجاب يبقى غير محدد . هل هو إعجاب بطرافة الكتاب أم برؤيته ؟ هل هو إعجاب بقدرة سعيد على فرض البداية كموضوع بحث شيق أم هو إعجاب بمشروع عمل نقدى متكامل ؟

هناك أربع مقالات عن كتاب **بدايات** فى مجلة **دياكريتكس** بالإضافة إلى مقابلة مع المؤلف سعيد . وقد اخترنا المقالات الثلاث الأولى لأنها تتعامل مع الكتاب ، أما المقالة الرابعة ليوجنيو دوناتو فهى دراسة مقارنة للفصل الرابع من كتاب **بدايات** بنص مقابل لجاك ديريدا وقد قررنا عدم عرضها فى هذا المجال لأنها تحتاج إلى تقديم مطول عن فكر ديريدا . كما أننا ترجمنا مقتطفات من المقابلة التى أجرتها المجلة مع سعيد .

بداية مع نص

المقال الأول الذى نعرض له كتبه هيلز ميلر Miller تحت عنوان «بداية مع نص» بمستعيراً عنوانه من الفصل الرابع من كتاب سعيد . وميلر هو رئيس قسم الأدب الإنجليزى بجامعة ييل ، وقد كتب مؤلفات عديدة عن الأدب فى القرن التاسع عشر . ويبدأ مقاله بتساؤل : «كيف أبدأ الكتابة عن كتاب **بدايات** لإدوارد سعيد ؟» والمقال يصور لنا إعجاب ميلر وحيرته أمام هذا الكتاب . ومقاله يعبر عن محاولة نقدية للتعريف بمغزى **بدايات** وتناقضاته الخلاقة . ويرى ميلر أن المؤلف والكتاب يصعب وضعها فى مكان محدد على خريطة التصنيفات الأدبية الثابتة . فالمؤلف سعيد بانتمائه العربى وثقافته الغربية ، بتراثه الإسلامى وعائلته المسيحية العريقة ، بنشأته الفلسطينية وإقامته فى الولايات المتحدة ، يعبر عن مزيج من التباينات . والكتاب كالمؤلف يقاوم كلاهما عملية التصنيف ، فهما يتميزان على قول صاحب المقال باللا استمرارية Discontinuity والتى تمثل الظاهرة الرئيسية فى كتاب **بدايات** . ويعرف صاحب المقال اللا استمرارية بأنها لا تعنى عدم وجود نظام أو تنافر بل تعنى الاختلاف عن الأنماط المتعارف عليها فى الكتابة كالوحدة العضوية والارتقاء الجدلى والتسلسل الانتسابى . فعوضا عن النظام النصى المعهود والمعروف بالاستطرادى ، يضع سعيد فكرة نص مركب مجمع تتخلله فجوات وثغرات وأشكال غير متمازجة إلا أن المستويات المتعددة لعملية التشتت والتفرق تلتقى بشكل دقيق عن طريق ما يسميه سعيد : «المقصد» و «المنهج» .

ثم يستطرد صاحب المقال بعد إشارته إلى ظاهرة التعدد فى كتاب **بدايات** إلى إظهار أشكال التناقض فى الكتاب . فهو يرى أن الكتاب ذو نزعة سياسية تكاد تقترب من الماركسية وإن كانت تختلف عن الماركسية الأكاديمية المعروفة فى أوروبا وأمريكا ، فسعيد يلتقى مع الاتجاه الماركسى فى كونه يتطلع إلى تغيير العالم الفكرى والاجتماعى وليس بمجرد وصفه فقط ، ولكنه يختلف مع الاتجاه الماركسى فى كونه يرجع دوماً إلى نصوص هامة لبحثين محافظين (أورباخ وسبيتزر على سبيل المثال) وحتى عند ملاحظة أثر فيكو أو فوكو على سعيد لا يمكن وصف كتابه بأنه فيكوى أو فوكوى . ثم يضيف صاحب المقال أنه من الصعوبة بمكان تحديد الجنس الأدبى لكتاب **بدايات** فهو ليس عملاً من أعمال النقد الأدبى الصارم ، مع أنه يحوى قراءات نابهة لأعمال أدباء مرموقين : دستيوفسكى وجورج إليوت وكونراد وهاردى ولورنس وهوبكنز وغيرهم ، كما يشمل قراءات فى أعمال كتاب من غير الأدباء مثل نيتشه وفرويد ورينان ، ولقد قرأها الكاتب إدوارد سعيد بنفس الطريقة التى تقرأ بها النصوص الأدبية . لقد تعامل سعيد مع كتاب فرويد **تفسير الأحلام** كنص سردى يشبه فى الشكل بعض الروايات الحديثة وبذلك أزال فى تحليله التقسيمات التقليدية بين النقد الأدبى ومناقشة النصوص السيكولوجية والفلسفية . ومع هذا فإن كتاب سعيد يختلف عن الكتب النقدية فى النظرية ككتاب جوناثان كلر عن البنيوية فكتاب سعيد يبدو لأول وهلة واسعاً مشتتاً متنوع المراجع بشكل مفرط إلا أن مصادره منتقاة بعناية . ومن أكثر ملامح الكتاب جذباً رغبة سعيد الشجاعة فى استيعاب وتبنى كوكبة عديدة من الكتب والمؤلفين والأفكار «الحديث» منها و«القديم» . وغرض سعيد من ذكر هذه النصوص المتباينة وشرحها هو إعادة تشكيلها لغرض معين وهو كتاب رائد فى أرشيف الكتب ، أى أن التنوع المرجعى عند سعيد يمثل أدوات الإنتاج التى تطلع علينا بالنص الجديد .

كما أن كتاب **بدايات** ـ كما يبين صاحب المقال ـ يقدم ويعبر فى آن واحد عن نظرية البدء ، وهنا تكمن

صعوبة إدراك أبعاده ، فالفصل الرابع من الكتاب – مثلاً – يصف النص الحديث الذى لا يتبع أى طراز سابق أو ينصاع لأى أصل نموذجى ، وفى الوصف نفسه يحاول المؤلف سعيد أن لا يتبع طرازا معروفا أو يخضع لأساليب مألوفة . والكتاب ككل يجمع تناقضات داخلية تتفجر فى عملية البدء المتكررة فى كل فصل بدلاً من المضى التسلسلى من فصل إلى فصل عن طريق النقاش المنطقى التقليدى . وبداءة الكتاب سواء كانت نصاً لفرويد أو كونراد تُعامل بنوع من العنف التأويلى وتطوع فى خلق عالم لفظى من صنع سعيد . وهنا يقارن صاحب المقال طريقة سعيد وإصراره على البدء بنيتشه الذى أكد على متعة تشكيل عالمنا عندما قال : «إننا لا نفهم إلا عالماً من صنعنا» .

ويضيف صاحب المقال أن فى طريقة سعيد إشكالاً آخر يتمثل فى أن الرغبة فى التخلص أو التحرر من الأصل النموذجى يضطره إلى التعامل مع هذا الأصل حتى وإن كان ذلك على مستوى التفكيك والهدم .

وبعد أن يطرح صاحب المقال الأضداد والإشكالات والصعوبات التى تكتنف موقف سعيد وأسلوبه ، يستخلص أن كل ما سبق له وظيفة منهجية حيث إن سعيد يسعى إلى كتابة نص يتواجد فيه ما يقال وما لا يقال ومن هنا فالفجوات والثغرات فى منهج سعيد لها دورها فى الدفع إلى البدايات ، البدايات التى لا تبدأ على أسس المقولات فقط .

وبعد أن يفسر صاحب المقال اللا استمرارية ووظيفتها فى فلسفة البدء عند سعيد ، يختار فقرة من كتاب **بدايات** (من صفحة ٢٣٣) ويحللها تحليلاً مفصلاً ليبين أوجه التناقض ووظيفته ومعناه . ثم يستطرد ليوضح نوعين من العلاقات فى منظور سعيد . الأبوية والأخوية وكل منها ترتبط فى ذهن سعيد بمفاهيم معينة :

العلاقة الأبوية	≠	العلاقة الأخوية
محاكاة	≠	تكوين
أصل	≠	بداية

وغرض سعيد هو استبدال العلاقة الأبوية بعلاقات أخوية ، وهنا يتطرق صاحب المقال إلى مقصد سعيد بعد أن عالج منهجه فيرى أن غرض سعيد أو قصده هو تحرير الكتابة من التقليد السلطوى الانتسابى المبنى على نقل ما سبقه أو إتمامه ، ويدعو إلى بداية مخالفة . والقصد عند سعيد مرتبط بالوعى ولذلك تكون البداية مرتبطة بفكر واع لذاته . والكتابة – حتى الكتابة النقدية – عند سعيد هى عمل له قدرته على تحرير الإنسان من القهر الثقافى والسياسى والنفسى .

ويؤكد صاحب المقال أن المعاصرة التى تستمد مفهومها من البدء والجديد ، ترتبط فى فكر سعيد بالتاريخ وهنا موضع إشكال آخر ، فسعيد يرى أن المعاصرة مرحلة متأخرة من مراحل التاريخ الأدبى الغربى ، ومع هذا لا ينكر أن الفكر المعاصر باهتمامه بالبدء له ما يوازيه فى حقب أخرى من التاريخ الأوروبى . ولو كان – يضيف صاحب المقال – الأمر كذلك فالمعاصرة قد لا تعنى بداية حقيقية تنهى نظام العلاقات الأبوية – السلطوية .

ويختتم صاحب المقال كلمته بقوله أن للطليعة الفكرية رافدين أحدهما دريدا ، وفكره الراديكالى العدمى يشبه إلى حد ما فكر روسو السلبى ، وثانيهما فوكو الذى يوازى نيتشه فى إيجابيته ويرى صاحب المقال أن سعيد ينتمى إلى الرافد الثانى بتأكيده على قيمة الحياة .

النقد كسياسة ثقافية

كتب هذا المقال هايدن وايت White وهو أستاذ التاريخ فى جامعة ويسلين وعنوانه «النقد كسياسة ثقافية» وهو مقال يشير إلى موقفه من كتاب **بدايات** الذى يعتبره أكثر من مجرد نقد أدبى . ويبدأ وايت كاشفاً النقاب عن الجانب «السياسى» للكتاب مع أنه يؤكد أن كتاب **بدايات** ليس عن السياسة أو عن التراكيب والعمليات والمذاهب السياسية إلا أنه كتاب عن المفاهيم الوثيقة الصلة بالاهتمامات العصرية فى حقل السياسة كالسلطة والتقاليد والانحراف والثورة ويكتب سعيد – فيما يرى صاحب المقال – عن مشكلة الأساس الذى تنبع منه التركيبات وتبدأ منه العمليات والعلاقات ، ويصب اهتمامه فى مشكلة المسئولية تجاه الذات والآخر وتجاه السلف والخلف ، ولذلك فالموضوعات التى يعالجها الكتاب – كما يقول صاحب المقال – سياسية لأنها تبحث فى التغيير وإرادته فى العلاقات الإنسانية وعلى الرغم من أن مثل هذا الأمر يناقش من خلال مشاكل الأدب الحديث واللغة والنقد البنيوى إلا أن كتاب **بدايات** – فى رأى وايت – أمثولة سياسية مجازية .

يرى وايت أن الدعامة الرئيسية فى عملية النقد – لدى سعيد – هى الإرادة لا العواطف أو المنطق ، فالإرادة القوية – عنده – كما هى عند نيتشه – هى الفيصل . ويمكن تحديد موضوع سعيد على أنه طرح لقضية البداية من جديد بدون السير فى نفس الدروب التى وصلت بالثقافة الغربية إلى طريقها المسدود . وهو يختلف فى حله المقترح (الإرادة) عن بعض مفكرى الجيل الذين كانوا يدعون إلى تربية الملكات العقلية ، كما يختلف عن الفوضويين الذين يرون الحل فى تسيب العواطف .

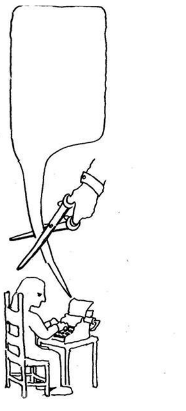
ويضيف صاحب المقال أن صعوبة **بدايات** لا تكمن فى لغة الكتاب وإنما فى انطواء الكتاب على رؤيته ، وعدم عرضه لها بصورة محددة وواضحة . ويعزى صاحب المقال عدم التزام الكتاب بمنهج عرض متعارف عليه إلى أن سعيد لا يركز على المنطق أو العواطف بل على الإرادة ، فالكتاب ليس عرضاً سردياً وليس سلسلة جدلية وإنما هو مجموعة بحوث تأملية تسمح للقارئ بالاطلاع على ظاهرة اللا استمرارية فى العمليات العقلية التى تتسم بها النصوص الحديثة . ويرى وايت – صاحب المقال – أن كتاب **بدايات** يلغى الحدود بين النص الإبداعى والنص النقدى إلا أنه يميز بين النص النقدى والنص الميتا – نقدى Metacritical ويرى أن كتاب **بدايات** يندرج فى الباب الأخير .

يحاول صاحب المقال أن يفسر خط سعيد النقدى باهتماماته الثقافية والوطنية ، فكتاب **بدايات** يدعو إلى الربط بين التقييم النقدى والمقصد عند المؤلف ، وهو يطبق هذا الترابط فى دراسته لفيكو . ومفهوم المقصد عند سعيد هو الإرادة الذاتية المشكلة للنص ولذلك ينتقد البنيويين لأنهم اهتموا بالنظام النصى أكثر من اهتمامهم بالعنصر المقصدى أو الإرادى . ويرى سعيد – كما يقول صاحب المقال – أن النص لا ينتسب إلى شخص بل إلى نشاط وهو الكتابة . والكتابة تنتج معنى ، وهذا المعنى لا يستمد فعاليته من قدرته على تقديم حقيقة سبق تقديمها ، بقدر ما يستمدها من قدرته على استبدال هذه الحقيقة . وتتيح هذه الوظيفة الاستبدالية للكتابة لسعيد وسيلة فهم الأشكال العصرية بكافة أنواعها . وهكذا يكون لمذهب البداية عند سعيد وظيفة غرضها إزاحة الأيدلوجية السلطوية ، تلك التى يسميها بالأيدلوجية السلالية dynastic ideology . ويعزى صاحب المقال الدور الرئيسى الذى يلعبه مفكرون مثل ماركس ونيتشه وفرويد فى فكر سعيد إلى كونهم قد هاجموا الأيديولوجية السلالية .

وهنا يحاول صاحب المقال أن يفسر المجاز السياسى فى كتاب **بدايات** فيقول إن كل مادة ثقافية يمكن اعتبارها «نصاً» ، وهكذا يصبح لمشروع البداية عند سعيد – بما فى ذلك الثورة على التقاليد الأدبية والأيدلوجية السلالية – دلالة لا تخفى على القارئ . ويستطرد صاحب المقال ليفسر اهتمام سعيد بفيكو على أساس أن فيكو كان أول من أكد دور الإرادة كذلك لأن الإنسان البدائى – فى رأى فيكو – فرض بنفسه معنى لحياته مما جعل الوجود الإنسانى الجماعى ممكناً .

ويرى صاحب المقال وايت أن دور الإرادة فى فكر سعيد يعكس خلفية سعيد الشرقية وأهمية الفعل الإرادى فى الفكر الإسلامى ، أما الجانب الغربى من أفكار سعيد فيتمثل فى إيمانه بقدرة الخيال الأدبى على زعزعة الواقع الثقافى بشكل يسمح بممارسة الاختيار .

وأخيراً يرجع صاحب المقال إلى مفهوم المنهج عند سعيد بعد أن وضح مفهومى البداية والمقصد فيقول



إن منهج سعيد يفتقر إلى صيغة منهجية يمكن تطبيقها على نصوص أخرى ويفسر ذلك على أساس أن المنهج عند سعيد يرتبط بالمقصد مما يجعل عنصر المنهجية كامناً فى قدرة كتاب **بدايات** على فتح دروب على طريق البدايات. إن إدوارد سعيد يبين من خلال دراسته الفذة أن العجز الذى أصاب كثيراً من الأدباء المعاصرين فى مسيرتهم يوازى العجز الثقافى. وقد تغلب هؤلاء الأدباء بإرادتهم على ضعفهم الشخصى. وهكذا يمكن للثقافة بإرادة جماعية أن تتغلب على عجزها.

القدر المكتوب/الأمل المكتوب

أما المقال الثالث فقد كتبه جوزيف ريديل Riddel وهو أستاذ الأدب الإنجليزى فى جامعة كليفورنيا فى لوس أنجلوس وهو محاولة تتأرجح بين الجدية والمفارقة فى محاكاة أسلوب سعيد من حيث عدم استمراريته وموسوعيته واستشهاده بنصوص متعددة وهو مكتوب بشكل مفارقات منفصلة عن بعضها ومتضاربة فى حدتها ويقارن فى معظمها بين سعيد وغيره من المفكرين المعاصرين.

ويرى صاحب المقال أن كتاب **بدايات** محاولة من جانب سعيد يريد فيها أن يستخلص من طريقة ثارت على نفسها معنى جديداً للمنهج، أى أن يستخلص منهج التجرد على المناهج. ويرى صاحب المقال أن سعيد متأثر بفوكو إلا أنه أقل منهجية منه، فقد اختار لعرض موضوعه - فيما يتعلق بالمنهج - مصطلح «التأمل» (وذلك فى عنوان الفصل الثانى: «تأمل فى البدايات») ولم يستخدم مصطلح فوكو «الأركيولوجيا». والتأمل فكرة تخفف من صرامة المنهج. وينتقل الكاتب إلى عنوان الكتاب موجهاً إليه أوجه نقد من نفس المنطلق الذى يسعى الكتاب إلى إثباته، إذ يقول صاحب المقال إن عنوان الكتاب وهو بدايات: المقصد والمنهج يشكل نسيجاً من المتناقضات فالمقصد والمنهج ينتميان إلى التفكير الميتافيزيقى للأصل والاستمرارية والمعنى، وهو الأمر الذى تدحضه تلك الكوكبة من النصوص الحديثة التى أوردها سعيد، فكتاب **بدايات** - إذن - يمحو بشكل تلقائى ويعيد كتابة منهج.

ثم ينتقل صاحب المقال إلى أحد المصطلحات الهامة فى الكتاب وهو مصطلح «التجاور» adjacency وهو أحد المصطلحات الفنية لسعيد، يستخدمه للتعبير عن صلة القرابة بين كل النصوص الحديثة، وهو علاقة اللا استمرارية التى تتيح لكل نص بدايته وتباينه، ومن هنا تنبع قوته الدينامكية المنتجة. ثم يحدد صاحب المقال مفهوم البداية عند سعيد ويقول إن لها شكلين: البداية المتعدية والبداية اللازمة. والأخيرة «فكرة بحتة» والأولى موجهة نحو «مشكلة» أو «هدف». والشكل الأول هو الذى يشغل سعيد.

وفى فقرة أخرى يتحدث صاحب المقال عن الحداثة أو المعاصرة والتاريخ ويقول إنهما ليسا متناقضين فى نظرية سعيد كما هو الحال فى الكثير من النقد الأدبى. والحداثة بالنسبة لسعيد هى ذلك التفجر الخاص للا استمرارية التى تسمح بإعادة تفسير التاريخ على أساس أنه متقطع غير متصل. أما تاريخ الإنسان اللغوى فهو تاريخ «المادة المكتوبة» وحركة النصوص هى أيضاً قصة «القدر المكتوب» بتعبير صاحب المقال. أما القسم الثانى من عنوان المقال «الأمل المكتوب» فهو راجع إلى كونه مقتنعا بعنصر التفاؤل فى رؤية سعيد فى **بدايات**، إذ أن نهاية الكتاب تأمل فى بداية لغة جديدة.

مقابلة مع سعيد

لقد اخترنا السؤال الذى وجهته مجلة **دياكريتكس** إلى سعيد عن كتابه **بدايات** ولخصنا الرد، وبهذا أصبح المجال متاحاً ليعبر عن نفسه ورأيه فى مقصد **بدايات**.

سؤال **دياكريتكس**:

فى كتابك **بدايات** (١٩٧٥) تشير إلى أن التنحية الراديكالية للفكر التقليدى تحتاج إلى اندماج جديد بين المرء ونشاطه ثم تؤكد أن العمل التفسيرى عند ماركس يلتحم بالنشاط الإنسانى فى نقطة انطلاق ثورى والسؤال المطروح عن مكان نقطة الإنطلاق. أين تقع فى رأيك هذه النقطة بالنسبة للناقد الملتزم فى عصرنا الحالى؟

جواب سعيد:

إن هذه المقتطفات من **بدايات** قيلت أثناء مناقشة موجزة عن لوكاش الذى أدرك جوهر نظرية ماركس واكتشف أن الفصل بين المرء وعمله يؤدى إلى التشيؤ reification ومن هذا التحليل استنبط رسالته عن الاغتراب والوعى الطبقى. ويمكننا استخدام ملاحظات لوكاش لتأكيد أننا نسرف فى الفهم الخاطئ للنقد إذا تصورنا أنه يحاول أن يجسد (مشيئاً) الناقد أو النص أو النقد. وإذا تعرضنا لهذه الأمور الثلاثة على أنها أشياء منفصلة عن بعضها أو عن المجتمع والتاريخ نكون قد فرضنا عليها وضعاً غير مقبول. وهذا لا يعنى بالطبع أن النص يمكن أن يستبدل به آلة حصاد أو أن عمل النقد والنقاد يتساوى مع عمل عمال المصانع، ولكن إحدى نتائج التقنية والتنظيم والمذهب الوظيفى فى النقد الطليعى المعاصر هى افتراض إمكانية فصل القراءة والكتابة عن الظروف التى سمحت بهما، أو أدت إلى إنتاجها. إن استخدام التحليل يوجب الفصل ولكن من الجهل أن نصدق أن مقتضيات التحليل يمكن أن تكون واقعاً. إن الجنوح نحو النقد «العلمى» يوحى بأن النقد بمضمونه وأساليبه يمكن أن يصل إلى دقة العلم. وهذه النظرة تنسب إلى الناقد وأسلوبه اعتبار ما لا يملك. وعندما ندعى أن النص منظومة بلاغية والناقد عالم نكون قد خلقنا حلماً هدفه الرئيسى تمجيد الناقد فى نظر نفسه.

ومن ناحية ثانية هناك جنوح النقد الطليعى نحو معالجة النص كشئ يفكك من داخله إلا أن استخدام هذه الأساليب بدلاً من دراسة نشأة النص يعتبر فى نظرى خطأ فى الإدراك والحكم، فلا شئ فى النص يحدث من تلقاء نفسه. النص يصنعه المؤلف والناقد والقارئ فهو مشروع جماعى إلى حد ما وهو عملية وليس شيئاً. وهذه إحدى النقاط الرئيسية فى **بدايات** وعلى الناقد الملتزم أن يواجه هذه الأمور ويتعامل معها فكرياً ويدخلها فى عمله النقدى. إننى أشعر أن فكرة البداية تفقد مدلولها وقوتها إذا قبلنا بفكرة البداية المنفصلة عن الوقائع الجدلية والظروف التى تحيط بنا. إنى أؤمن - بالطبع - أن على الناقد - كمحلل - أن يفصل ويميز ويحدد ما يفعله، ولكن فشلنا الأكبر كنقاد اليوم هو عجزنا عن ربط تحليلاتنا بالمجتمع والعوامل والخبرات التى ينبع النص منها.

● هوامش

1. Diacritics 6, No. 3 (Fall 1976).
2. Edward Said, Beginnings: Intention and Method (New York: Basic Books, 1975).
3. ———, Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography (Cambridge: Harvard University Press, 1966).
4. ———, Orientalism (New York: Pantheon Books, 1978).
5. ———, The Question of Palestine (London: Routledge and Kegan Paul, 1980).



ب - الدوريات الفرنسية

□ هدى وصفى

لم تتقيد جولتنا بالبحث عن أوجه الشبه فى المقالات المختارة من الدوريات الفرنسية ، ولذا جاءت متنوعة .

١ - وقد وقع اختيارنا على مقال بعنوان «تناول الرمز» ، وهو الذى يفتتح به العدد الأخير من مجلة «الأدب» . وقد بدأه الباحث جان - لوى باكس بالتساؤل الآتى : «هل نظرية الأدب بحاجة إلى مفهوم الرمز؟» وهو لم يبرر هذا التساؤل ، إذ إن مفهوم الرمز قد اختلط لمدة طويلة بمفهوم المجاز ، وربما لا يكون قد تحرر من هذا الخلط بعد . **ويستعرض المقال - فى محاولة لرصد التعريف - مفهوم الرمز عند فونتانيه** Fontanier ؛ **فيجده قد أغفل تعريفه . ثم يمضى فيستنبط من خلال عدة معان يجدها فى قاموس ليتريه** Littre ، أن هذا الأخير قد اعتبر الرمز «**لفظا بلاغيا**» أو «**نوعاً من الكناية**» . ويتطابق ذلك التعريف مع ما أسماه فونتانيه «**كناية العلامة**» . وإذا قارنا بين هذا القول وما ذهب إليه فينى Vigny ، نجد أن هذا الأخير يعد الرمز «تشبيها بين شئ ملموس وفكرة» .



وقد بدأت محاولات التمييز بين المفهومين (الرمز والكناية) ، منذ بداية القرن التاسع عشر ؛ **وقد كان لكروزر** Creuzer **الفضل فى انتشار استخدام كلمة «رمز»** . ولكن ليس معنى ذلك أن المفهوم قد اتضح بدقة . ولسنا ننكر أن «**علم الرموز** Symbolique» ينقصه الكثير من الإيضاح . وقد نسترشد بمعنى أخذناه من جوته يقول فيه : «يتميز الرمز عن المجاز من حيث إنه يخفى معنى» . ولكن قد يقول فونتانيه إن هذا هو تعريف المجاز أيضا . وعلى كل فإننا إذا افترضنا **أن المجاز تشبيه مرسل ، وأن الرمز كناية مطولة** ، الأول يبرز المعنى الفكرى والثانى يخفيه ، فإننا نفترض بين الظاهرتين **علاقة مشابهة** كالتى نتلمسها بين القياس المنطقى Syllogisme والقياس الإضمارى Enthymeme . ونتيجة لذلك يكون مجال العلاقة هو مدى وضوح فكرة موجودة ، بغض النظر عن الكلمات .

ولكن ماذا يحدث لو نقلنا التساؤل على مستوى «الرمزية»؟ سنجد فى الواقع معانى توحد بين المفهومين أو تستند إلى التعريف البلاغى السابق ذكره .

وقد حاول كاتب المقال أن يدلل على ذلك من خلال عرضه لنص أخذه من رواية «**الكاتدرائية**» **لهويسمانز** Huysmans ، **فيه عدة تفسيرات لكلمة الرمز ؛ منها أنه «صورة أو شكل يستخدم كعلامة على شئ آخر» ومنها تفسير دينى يذهب إلى أن الرمز تصور مجازى لفكرة دينية على نحو ملموس**» . ويعتمد النص على ما جاء على لسان القديس أوغسطينوس حيث قال : «إن الشئ الذى نشير إليه مجازيا يصبح أكثر تعبيراً وأكثر أهمية مما لو ذكرناه بألفاظ مباشرة» . ثم يحاول النص أن يربط بين رأى القديس ورأى الشاعر (**والشاعر هنا هو مالرميه** Mallarme) بقوله إن هذا الرأى مطابق لرأى مالرميه .

وقد نرى - من الوجهة النظرية - أن الشعراء الرمزيين لا يودون الخلط بين الرمز والمجاز . وقد عبر **ريمى دى جورمان** Remy de Gourmont عن ذلك بقوله : «يجب ألا نعتقد ان الرمزية ليست سوى تحويل المجاز القديم (الذى كان يرمز لفكرة ما بإنسان) إلى نوع آخر من المجاز ، يخلط بين الفكرة والمنظر الطبيعى ، أو بين الفكرة والقصة . وقد تبدو هذه التعريفات واضحة ، ولكن الواقع غير ذلك ؛ **فلدى الرمزيين أن كتابة القصيدة الرمزية شئ وتأمل مفهوم الرمز شئ آخر** . وهنا يركز الباحث على محاضرة عامة ألقاها **هنرى دى رينييه** Henri de Regnier تحت عنوان «**شعراء اليوم وشعراء الغد**» (**بتاريخ ٦ فبراير سنة ١٩٠٠**) ، **يستشف منها العلاقة التى ظهرت بين الرمز والخرافة . وقد أوضح فيها رينييه الاستخدام الخاص بالخرافة : ففى البداية ركزت**



الرومانسية والبرناسية على الوصف والسرد للخرافة ، فى حين يرى رينيه أن الوصف ، مثل السرد ، لم يعد لهما أهمية فى الشعر الحديث ، فيقول «ولا يرى الشعراء الجدد (أى الرمزيون الذين ينتمى إليهم رينيه) فى الخرافة سوى أنها المحتوى الصوتى لفكرة» . ونتيجة لذلك ، أصبح استخدام الخرافة عند الرمزيين يغفل أسماء أبطال الأساطير المعروفة ، ويكتفى بعالم مبهم من الحور والجنيات . ومن خلال تحليل قصيدة رينيه «ألعاب رعوية وإلهية» ، يتأكد لنا هذا المعنى الجديد الذى اتخذته الخرافة على أيدى الشعراء الرمزيين ، فلم يعد البعد البلاغى أو مفاهيم الصور والكنايات والتشبيهات هى التى يسعى إليها هؤلاء الشعراء ، بل اهتموا أساساً بفكرة الحدث الذى يتكرر . والذى يتحقق هنا هو الاستمرارية المطلقة للزمن ، من خلال التحول الذى يحاكى الحدث ، مع احتفاظه له بتفرده فى نفس الوقت .

وتأكيداً لهذا المعنى نجد الرمزيين يكثرون من استخدام كلمة «الحياة» فى قصائدهم .

وفى الختام يجيب كاتب المقال عن هذا التساؤل : «هل نظرية الأدب بحاجة إلى مفهوم الرمز؟» بالإيجاب . نعم إنها بحاجة إليه ، ما دامت مطالبة كذلك بأن تحتوى الشعر الرمزى وتفسره .

٢ ـ وفى «المجلة الأدبية» يقدم لنا **ريمون بلور** ، قراءة لآخر مؤلفات **جيرار جينيت** Gerard Genette : **«المدخل إلى النص الرئيسى»** Introduction à l'Architexte **وفى هذا النص ، يبدى جينيت تعجبه من منظرى الأدب** (أمثال أوستن وارين ، ونور ثروب فراى ، وفيليب لوجين ، وروبرت شولز ، وهيلين سيكسوس ، وتزفتان تودوروف ، ومايكل باختين) الذين حاولوا إقامة فهمهم لفن الشعر لأرسطو على نقاط ثلاث ليست واردة بالفعل فى التقسيم الأرسطى للشعر .

فهذا التقسيم الثلاثى بين الغنائى والملحمى والدرامى لا نجده عند أفلاطون أو عند أرسطو . ربما وجدنا عند أفلاطون هذه الثلاثية ، ولكنها تقتصر على الشعر (**الذى هو محاكاة أو تخييل**) ، وقد أوردها أفلاطون على النحو التالى : الشعر السردى (**ديثرامب**) الشعر الدرامى (**المأساة أو الملهاة**) ، الشعر المختلط (**الملحمة**) . أما فى فن الشعر لأرسطو فإننا لا نجد النوع الأول (أى الديثرامبى أو السردى المطلق) . أما النوع المختلط فيصبح عنده سردياً ، وهو يختلف عن الدرامى ، الذى يبدو فى هيئة ثنائية متعارضة .

ويفسر جينيت ذلك بقوله إن تمييز أفلاطون بين الديثرامب والملحمة والتراجيديا أثر على نص أرسطو وأضاف إليه ـ عند التأويل ـ هذا التقسيم الثلاثى الذى لم يفكر فيه . ويبدو أن ذلك تم على ثلاث مراحل : **أولا** ـ فى القرن الثامن عشر ، قام الأب **باتو** Batteux بتوضيح فكرة الذاتية من خلال تصور غنائى أرجعه إلى أرسطو لكى يعطى لأقواله سمة الأصالة .

ثانيا ـ فى العصر الرومانسى ، حاول كل من شليجل وجوته وهولدرلين وهيجل وهوجو ـ دون الرجوع إلى أفلاطون أو أرسطو ـ أن يميزوا بين الغنائى والملحمى والدرامى . **ثالثا** ـ وفى القرن العشرين ، زاد الاهتمام بالمتكلم ، حيث أصبح التساؤل الملح هو : من يتكلم ، الشاعر أم الشخصيات أم الاثنان معاً ؟ ومن ثم أخذ عنصر الذاتية ـ استناداً إلى أرسطو ـ بعداً ليس هو بشعور الشاعر الغنائى بقدر ما هو مرتبط بالوضع اللفظى الذى يقوم بعملية المحاكاة . ومن خلال إبراز هذا التفصيل ، يحاول جينيت أن يوضح الخلط المرتبط بإشكالية النظرية الأدبية .

١ ـ الخلط التاريخى : وأساسه الاحتياج الواهم الذى يعانى منه الفكر ، **فهو يرغب دائما فى إيجاد سند من الماضى يعينه على إعطاء المفاهيم الحديثة سمات الوضوح ؛ فكما احتاج الأب باتو إلى أرسطو** ، احتاج فرويد إلى سوفوكليس .

٢ ـ الخلط فى التنظير : وذلك عندما نجد أنفسنا غير قادرين على التفرقة بين الأجناس الأدبية التى هى «مقولات أدبية محضة أو مقولات جمالية» ، وبين الوسائل التى هى «مقولات نابعة من علم اللغة أو ما نسميه اليوم بالبراجماتية» .

٣ ـ الخلط التخطيطى : يرى جينيت أن انسياق منظرى الأدب وراء الكتاب الرومانسيين قد دفعهم إلى عمليات تصنيف وتخطيط للأجناس الأدبية (أشهرها التصنيف على شكل الزهرة ، التى سميت بزهرة الأجناس لبيترسن Petersen) ، وهى محاولة لإدخال جميع عناصر الشعر وأشكاله فى رسم بيانى بوسعه أن يحتوى كل الأجناس المتعارف عليها . ويتهكم جينيت من هذه المحاولة ، ويتصور نموذجاً آخر يسميه «النص الرئيسى» ، ولكنه لا يقدم له تصوراً بيانياً ، ويراعى فيه ـ لكى يعرف ما الجنس الأدبى ـ **ثلاثة** مصطلحات أساسية : **الوسائل الشكلية ، اللغة ، الشعر . وهو يراه «كمستودع افتراضات توليدية مكونة لتاريخ الأدب» . وهذا النموذج يتخيله جينيت على شكل «مكعب شفاف» ، وهو يعتقد أن بوسعه أن يولد الهدف الأمثل لنظرية الإبداع .**

وقد نرى فى امتناع جينيت عن الإصرار على ما وصل إليه نوعاً من السخرية من منظرى الأدب ، ومحاولة للحد من هذه الوضعية العلمية التى تعتقد أن بوسعها إقامة «علم الأدب» .



الرسائل الجامعية

☐ عرض

☐ ثناء أنس الوجود

تلتقى مجموعة الرسائل التى يطرحها هذا العدد فى أنها تعالج جميعا موضوع المسرح المصرى سواء أكان هذا المسرح شعراً أم نثرا . وتلتقى كذلك فى أنها اختارت زاوية بعينها من قضايا المسرح فى مصر هى قضية توظيف التراث فى المسرح . ذلك أن هناك رسالتين تتخذان من مسألة توظيف التراث فى المسرح عنوانا صريحا لها ، أما الرسالة الثالثة فقد اتخذت من أحد رواد المسرح الشعرى موضوعا لدراسة نقدية ، حاولت الباحثة من خلالها أن تدرس جميع القضايا التى تناولها هذا الرائد ، لكنها لم تستطع الإفلات من قضية المسرح والتراث ، فقد خصصت أربعة فصول من خمسة لمعالجة التوظيف التراثى فى المسرح عند ذلك الكاتب . وتلتقى هذه الرسائل أخيرا فى أنها وقعت جميعاً من حيث لا تدرى ، وبنسب متفاوتة ، فى بعض أوجه القصور ، حين تصدت لمعالجة مثل هذا الموضوع الحيوى الذى رأيناه يطرح نفسه على معظم الرسائل فى الآونة الأخيرة ، سواء أكانت تعالج الشعر أو القصة أو المسرح .

وتتلخص نواحى القصور فى أن هذه الرسائل ، وبدرجات متفاوتة أيضا ، أخفقت فى معالجة قضية الرمز ، ووقعت فى لبس ساعد عليه وجود بعض المفاهيم المشابهة للرمز فى الدلالة ، وإن كان ذلك مجرد مشابهة لا تعنى اتحاد الدلالة أو ترادف المفاهيم مثل الرمز والعلامة ، والقصد والهدف والتشكيل الرمزى إلخ .. وحين افترضت مقدما وجود رموز مناظرة ومعاصرة لكل شخصية أو حدث تعالجه المسرحية موضوع البحث ، بل أكاد أقول إن بعض هذه الرسائل حصرت نفسها فى رمز مسبق استخلصه الباحث من اسم العمل المسرحى أو من استهلال الكاتب لبعض مسرحياته بقول أو فكرة أو ما شابه ذلك ، أو حتى من القراءة المتعجلة للعمل المسرحى نفسه دون تعمق أو استشفاف لما بين السطور . وقد بلغ هذا القصور فى تصور مفهوم الرمز حدا تصور فيه أحد الباحثين الرمز جسداً قائما بذاته ، يمكن أن يلتحم مع العمل الأدبى إذا نجح الكاتب فى استخدامه ، بينما يظل هذا الجسد غريباً وبعيدا عن العمل فى حالة إخفاق الكاتب .

وحين تناولت هذه الرسائل التراث القديم ، لم تستطع أن تكشف عن الزاوية التى وظف منها الكاتب هذا التراث ، سواء أكان هذا التراث عناصر الأداء الشعبى أو غيرها من العناصر التراثية ، إذ لم تحدد الرسائل طبيعة الاستخدام هل كان توظيفا مباشرا أو قريبا من المباشرة ، أم كان توظيفاً إيحائياً ، وعلى أى مساحة امتد هذا التوظيف فى العمل المسرحى ، وهل انتشر على مساحة كبيرة أم محدودة ، ثابتة أو متغيرة . لذلك لم تنجح هذه الرسائل فى رسم الخطوط العامة التى وظف المسرح التراث فيها على مستويه الشكلى والموضوعى . ومن هنا فهى لم تكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية بين الكاتب المبدع وتراثه ، ذلك أن العلاقة بين الكاتب وتراثه ، كما يقول أحد الكتاب ، متصلة بقدر ما هى منفصلة ، وأن الكاتب المسرحى يأخذ من التراث بقدر ما يعطيه ، فهو لا يقبله كله ، ولا يرفضه كله ، وفى خلال هذا الاتصال والانفصال ، أو الالتقاء والافتراق ، تتبلور مجموعة من القيم التى يتطلبها الواقع ويشجب أضدادها .

الرسالة الأولى فى هذا العرض هى رسالة دكتوراه فى المسرح وموضوعها **«مصر القديمة فى المسرحية المصرية المعاصرة»** ، قدمها الباحث أبو القاسم رشوان إلى كلية دار العلوم ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد .

تهدف الرسالة ـ كما يقول الباحث ـ إلى بيان صورة مصر القديمة بجميع أوجهها الحضارية فى نظر كتاب المسرح عندنا ، ولا يدخل نطاق الرسالة الكشف عن تاريخ مصر الحضارى من خلال الأعمال الفنية . وهى لا تلزم نفسها بالترتيب التاريخى للمسرحيات موضوع البحث ، بقدر ما تحرص على تصنيفها داخل إطار مادتها الأولية لتسهل الموازنة بين كاتب وآخر فى التناول .

وتشتمل الرسالة على ثلاثة أبواب كبيرة . يسبقها تمهيد قصير ينقسم بدوره إلى ثلاث مراحل من تاريخ مصر ، بادئا بالفترة التى فقدت فيها مصر الاستقلال على يد الهكسوس ، ويلى ذلك المرحلة التى غزا فيها الفرس مصر وما صحب ذلك من كفاح شعبى ، ومنتهياً بالمرحلة الزمنية التى تناولت علاقة مصر بروما منذ أواخر العصر البطلمى حتى الفتح العربى ، ويناقش التمهيد مدى تأثير كل فترة من هذه الفترات على كتاب المسرح وما أبدعوه من إنتاج .

وقد أفرد الباحث الباب الأول من الدراسة ، لمعالجة المادة التى بنيت منها المسرحيات التى تناولت كل فترة زمنية من الفترات السابق الإشارة إليها ،

وهى مادة متنوعة تاريخية وأسطورية ودينية ـ أو شعبية . وهذا الباب يحتوى على أربعة فصول ، يضم الأول منها المسرحيات التى دارت حول التاريخ السياسى لمصر القديمة مثل «لادياس» و «مصرع كليوباترا» لأحمد شوق ، ثم «كليوباترا الجديدة» لعبد العاطى جلال ، و «قمبيز» شوق ، وأخيرا «أحمس الأول» لعادل الغضبان .

واقتصر الفصل الثانى على المسرحيات الدينية مثل «إخناتون ونفرتيتى» لباكثير و «الراهب» للويس عوض .

أما الفصل الثالث فهو يتناول المسرح المصرى حين يوظف الأسطورة ، وذلك من خلال تحليله لإيزيس الحكيم و «أوزوريس» باكثير ، و «الحربة والسهم» لمحمد مهران . وفى الفصل الرابع يناقش الباحث استغلال المسرح المصرى للموروث الشعبى ، وذلك من خلال بعض المسرحيات منها «الفرعون الموعود» لباكثير ، و «الفلاح الفصيح» لنفس الكاتب ، و «حكاية من وادى الملح» لمحمد مهران السيد . ولم يكتف الباحث فى هذا الباب بمجرد سرد هذه المسرحيات ، وإنما تناول مجموعة أخرى من القضايا المرتبطة بها ، مثل الهدف من المسرحية ، وردود مؤلفى هذه المسرحيات على دعاوى بعض كتاب الغرب ، وعمليات التأثير بين الكتاب وبعضهم ، كذلك يتدخل الباحث ليوضح دور الكاتب المسرحى فى الأخذ بالأسطورة أو رمزها ، أو تردد الكاتب بين الحادثة الأسطورية والفعل الإنسانى ، أو تلافيه للفعل الأسطورى ، ومدى ستغلال الموروث الأسطورى فى قضايا معاصرة . ئنه لا يتصدى لهذه القضايا بدراسة نظرية عميقة ، نما الأمر لا يتعدى الآراء الشخصية والتقييم ردى ، الذى كان من الممكن تنميته للحصول على اسة واعية فى هذا الموضوع

وفى الباب الثانى يتحدث الباحث عن صورة لبطل المصرى القديم فى مسرحنا المعاصر . وقد خصصه الباحث لدراسة الشخصية الدرامية ، وهو شتمل على ثلاثة فصول ، يتناول الأول منها صورة بطل التاريخى وذلك من خلال تناوله لقصة كليوباترا ، نظر المؤرخين وتحامل كتاب الغرب عليها ، ثم بناء وفى للشخصية وتناول كل من شوقى وشكسبير وعبد عاطى جلال لنفس الشخصية ، كذلك تناول نفس باب مسرحية «كليوباترا الجديدة» لعبد العاطى لال مقارنا بين التناول الدرامى بين كاتبها برناردشو ، وكذلك قام بتحليل شخصية نيتيتاس فى سرحية «قمبيز» لشوقى و «هملت» شكسبير ، وأخيرا خصية أحمس الأول بين نجيب محفوظ وعادل نضبان .

والفصل الثانى ناقش فيه الكاتب صورة البطل سطورى من خلال تناوله لشخصية أوزوريس عند كل من باكثير ومهران السيد . كذلك تناول الباحث البناء الدرامى لايزيس الحكيم وإيزيس باكثير ، ومجموعة أخرى من الشخصيات مثل حوريس وتوت ومسطاط وشيخ البلد وأوديب المصرى ، وذلك من خلال تحليل الرؤى الجديدة التى تعبر عنها هذه الشخصيات ، والقيم المعاصرة التى تنادى لها .

وخصص الباحث الفصل الثالث لدراسة صورة البطل الدينى ، عن طريق تحليله لشخصية إخناتون: ملامحه الشخصية والمعنوية ، وعلاقته بالمرأة وعقيدة السلام لديه ، والجوانب الدينية فى هذه الشخصية كما تناولها باكثير. ثم قام الباحث بتحليل شخصية «الراهب» للويس عوض وعقد مقارنة بين هاتين الشخصيتين ، وكذلك قدم دراسة مقارنة لشخصية الراهب بين لويس عوض وأناتول فرانس ، واختتم الفصل بتحليله لشخصيتى مارتا بطلة مسرحية الراهب و «تاييس» بطلة أناتول فرانس .

والغالب على طبيعة الدراسة فى هذا الباب الثانى ، هو أسلوب المقارنة بين تناول كاتب ما لشخصية معينة ، وتناول كاتب آخر لنفس الشخصية . وأسلوب الدراسة المقارنة قد يفيد فى توضيح نواحى التأثير والتأثر بين الكتاب والفروق بين الشخصيات وتطور الشخصية أو قصورها عن نفس الشخصية لدى كاتب وآخر ، لكن توسيع دائرة المقارنة ـ كما حدث فى هذا الفصل ـ ربما لا يكون الأسلوب الأمثل لمعالجة قضية توظيف التراث فى العمل المسرحى ، ذلك أن هذا الأسلوب يتناول المعطيات المتاحة تناولا أفقيا فى الغالب ، ولا يوفر لها البعد الرأسى الذى يسمح بتعمق باطن التراث وكيف يتناوله الباحث ، وبالتالى لا يفيد هذا الاسلوب كثيرا فى مسألة الكشف عن العلاقة الجدلية بين الكاتب والتراث وأبعاد هذه الجدلية .

أما الباب الثالث والأخير من هذه الرسالة فقد أفرده الباحث لدراسة الحوار الدرامى واللغة المسرحية ، وذلك من خلال فصلين مسبوقين بتمهيد يتناول لغة المسرحية بوجه عام ، مواصفاتها ، والفرق بينها وبين لغة المحادثة ، والقصة ولغة الشعر الغنائى وتناول ـ بعد ذلك ـ مشكلة العامية والفصحى فى المسرح العربى . وفى نهاية ذلك التمهيد أخذ الباحث فى تصور حلول للتقريب بين الفصحى والعامية عن طريق إيجاد لغة مشتركة فى العالم العربى تشبه تلك اللغة التى يتداولها سواد المثقفين فى مجالسهم .

والفصل الأول فى هذا الباب يتناول الحوار الشعرى فى المسرح ، وهو يعالج عدة قضايا ، منها صلة الشعر بالمسرح والتاريخ ، ولماذا الشعر بالذات فى بعض المسرحيات ، وذلك عن طريق تحليل مسرحيتى «مصرع كليوباترا» «وقمبيز» لشوقى وقام الباحث بعد ذلك بعرض مسرحية إخناتون ونفرتيتى لباكثير وهى المسرحية التى صاغها باكثير من خلال الشعر الحر ، موضحاً بدراسة نقدية مدى نجاح الكاتب أو إخفاقه فى إدارة الحوار والصراع ، ومناسبة اللغة للجو العام الذى تعبر عنه المسرحية ، وغير ذلك من القضايا .

وتناول الفصل الثانى الحوار النثرى ، وقد عالجه الباحث عن طريق عدة مسرحيات أذكر منها «لادياس» ، و «إيزيس» ، و «أوزوريس» ، و «الفرعون الموعود» ، وقد اتبع الباحث فى هذا الفصل نفس الطريقة التى عالج بها الفصل السابق من حيث مدى توفيق أو إخفاق الكتاب فى تحميل لغة المسرحية لما يريدون لها أن تحمله على لسان الشخصيات والتمهيد للأحداث المقبلة وتصوير الجو العام الخ .. متخذاً من لادياس نقطة للبداية تنطلق منها الدراسة باعتبارها تمثل بداية الفن المسرحى عندنا فى بدائيته وسذاجته وتكلف حواره ولغته ، وذلك لكى يلقى الضوء ـ كما يقول ـ على التطور الذى حققته لغة المسرح بعد ذلك . وهو يرى أن مسرحية «كليوباترا الجديدة» تمثل لغة المسرحية حين تفشل فى التناسب مع الشخصية التى تتحدث بها ، بينما ينظر إلى لغة مسرحية «الراهب» للدكتور لويس عوض على أنها قد تخلصت من نفس العيب ، لكى تجئ لغتها حية نابضة بروح الشعر ، قادرة على حمل كثير مما فى المسرحية من قضايا دينية وفلسفية واجتماعية .

وعمومية القضايا التى تناولها الباحث فى هذا الباب ، وعدم تقديم رأى جديد فيها لم تسهم فى إضافة شئ له ثقله إلى مثل هذا الباب ، أو إلى الرسالة ، وإن كان هذا لا يعنى أن الرسالة فى مجملها لم تقدم جديدا ، فقد ساهمت مع غيرها من الرسائل فى رسم الخطوط الأولى والهامة للابحاث التى يمكن أن تتلو هذا البحث ، ولا ينفى هذا أيضا أن الباحث يملك لغة جيدة جدا وقدرة غير قليلة على التحليل والاستيعاب للأعمال التى درسها ، ولو أنه تبنى القضايا الهامة التى أثارها فى الباب الأول ونماها وقام بما يشبه عملية «ترشيد» لما استخدم من أعمال مسرحية ومقارنات واسعة لأصبحت رسالته واحدة من أفضل الرسائل التى طالعتها فى المسرح .

• • •

والرسالة الثانية هى رسالة ماجستير موضوعها «الرمز التراثى فى المسرح الشعرى المعاصر فى مصر» . وقد تقدم بها الباحث محمد محمود محمد إلى كلية آداب المنيا بإشراف الدكتور رجاء عيد والدكتور أحمد السعدنى .

والغرض من الرسالة كما جاء فى مقدمتها هو إجلاء جانب من جوانب المسرح الشعرى فى لجوئه إلى الرمز المستمد من التراث ، ليكشف بذلك عن معطيات الرمز التراثى ، ومدلولاته الثرية التى تصبح دعامة من دعائم نجاح المسرحية وإصابة الكاتب لهدفه .

وقد اختار الباحث منهجا تطبيقياً يتعرض للأعمال المسرحية ويرصد دلالاتها الرمزية التى تربت بالتراث.

ويقسم الباحث رسالته إلى قسمين كبيرين يسبقهما فصل تمهيدى ـ بدأ بمدخل عرض فيه للمصطلحات التى يتناولها البحث ، ثم شرح المقصود بالرمز التراثى ، واستلهامات التراث ، وأخيرا بدايات استخدام شوق وعزيز أباظة للتراث . وبداية يقصد الباحث بالرمز التراثى : «تحول التراث بأنواعه ومصادره إلى معطيات جديدة ورؤيا فنية للعصر الحاضر ، يقدمها المؤلف المسرحى بفنية تأنف من التبسيط الساذج الذى يلمس سطح المعنى دون الغوص فيه ، وهو يلتحم بنسيج المسرحية لا يتجزأ منها أو ينفصل عنها ...»

والمقصود أن مثل هذا المدخل التمهيدى يمكن أن يضع أيدينا على أهم المفاهيم المطروحة فى هذه الرسالة ، ولعل أهمها قضية الرمز والتراث ، لكن الباحث يستغرق وقتاً طويلاً فى الحديث عن العلاقة بين الشعر والمسرح ، ثم بدايات المسرح الشعرى فى مصر ورغم ذلك لا يورد ذكراً لباكثير باعتباره رائدا هاما من رواد ذلك المسرح . ويتطرق بعد ذلك إلى قضية الرمز ، لكنه يقدم دراسة مستفيضة ، يستعرض فيها مفهوم الرمز من خلال الكثير من الكتاب الذين تعرضوا لهذه القضية ، وإن كنا نحصل فى النهاية على دراسة «هلامية» لمفهوم الرمز اختلطت فيها المفاهيم المتقاربة ما بين «الرمز» و «المثل» و «القناع» و «القصد» و«العلامة» و «الدلالة الراعزة» بلا تفرقة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يخلط الباحث بين المسرحية الرمزية وبين المعالجة الرمزية للمسرحية الشعرية .

ويتعرض الباحث ـ بعد ذلك ـ فى الباب الأول من الرسالة للشخصية التراثية كرمز ، وهذا الباب ينقسم إلى فصلين ، الأول يعالج ما أسماه الباحث بالقضايا الإنسانية ، وفيه يقوم الباحث بتحليل مسرحية «اخناتون ونفرتيتى» لعلى أحمد باكثير ، وفيها يرى الباحث أن الكاتب يرمز بإخناتون إلى إنسان ذلك العصر ، الباحث عن الحقيقة ، ويجعله بطلا ثوريا مثاليا يؤمن بالتغيير عن طريق الحب .

ثم يعالج مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبد الصبور ، وقد رمز بالحلاج إلى الإنسان المثقف المثالى النقى ، الذى يحاول إصلاح مساوئ العصر عن طريق كلماته ، ولكنه يتمزق ، ويمثل الشبلى كذلك المثقف السلبى المقهور ، وعصر الحلاج هو عصرنا أيضا . وحين يعالج القضايا الاجتماعية فى الفصل الثانى من هذا الباب يتناول مسرحية «ثأر الله» للشرقاوى بالتحليل ، فيرمز بالحسين إلى الثورى الذى يعايش مجتمعاً لا يملك فيه إلا أن يختار بين الانكسار أو المضى إلى المجهول مهما كان الثمن الذى يبذله .

والمتتبع لتحليل الشخصيات فى كلا البابين يلاحظ التشابه الشديد بين ما عولج فى النطاق الإنسانى ، إلى درجة تختص فيها الحاجة إلى ذلك التقسيم الثنائى بين ما هو إنسانى وما هو اجتماعى .

أما الباب الثانى فهو يتناول التراث الشعبى ورموزه ، وقد تعرض الباحث فى الفصل الأول منه لقضية البطل الملحمى بين الشكل والمضمون ، وذلك عن طريق تحليل مسرحيتى «الفتى مهران» للشرقاوى ، و «حمزة العرب» لمحمد إبراهيم أبو سنة ، فيرى فى الأولى أن شخصية الفتى مهران المستمدة من التراث الشعبى إنما ترمز إلى شخصية اللص الشريف ابن الشعب الذى يسرق من الأغنياء ليعطى الفقراء خاصة فى عهود الإقطاع ، لكنه سقط ويموت فى سبيل هذه القضية . أما «حمزة العرب» فيرى الباحث أن شخصيته ترمز إلى الإنسان العربى الذى يبحث عن السلام القائم على العدل والكرامة ، والذى يتعرض للهزيمة مرة لكنه يظل مع ذلك متفائلا بأن النصر سيكون حليفه فى النهاية .

وقد أسهب الباحث فى سرد المسرحيتين ودلالاتهما الرمزية ، التى يكاد يكون قد استمدها مباشرة مما أشار به الكاتبان حول الغرض من كتابة المسرحية ، فالأولى وهى حكاية الفتى مهران تعالج قضايا الظلم فى المجتمع من خلال شخصيات تراثية ، بينما تعالج الثانية نكسة ١٩٦٧ بكل أبعادها النفسية والاجتماعية . وهذه قضية فيها نظر . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية لم يوضح الباحث المقصود بالبطل الملحمى بين الشكل والمضمون ، وقد اختتم هذا الفصل فجأة ، ودون مقدمات ، ودون أن يضع أيدينا على ما يقصده بالشكل والمضمون والفرق الذى يراه بينهما كما ينعكس فى المسرحيتين .

وفى الفصل الثانى من هذا الباب ـ وعنوانه تطور استخدام القصة الشعبية والأسطورة كرمز . يختار الباحث ثلاث مسرحيات يعالج من خلالها تطور استخدام التراث فى المسرح ، هى «ليلى والمجنون» لصلاح عبد الصبور التى يرمز فيها سعيد مجنون ليلى الجديد إلى المثقف المنعزل الذى يعبر عن معاناة المثقفين وغربتهم فى عصره ، وليلى التى يحبها هى مصر ، والعطاء الذى يطالب به الكاتب مثقف عصره ليس مجرد الكلمات ، وقد عرض صلاح عبد الصبور ـ كما يقول الباحث ـ كل هذه الرموز من خلال إعادة مفهوم القصة الشعبية ، وهى قصة مجنون ليلى التى قدم من خلالها تفسيرا جديدا وعصريا لمأساة المجنون التى ترجع إلى بحثه الدائم عن الحل والطريق إلى الثورة .

والمسرحية الشعرية الثانية هى «الحربة والسهم» لمحمد مهران ، وهى تعتمد على قصة إيزيس وأوزوريس المعروفة فى التراث الفرعونى ، وقد استغنى الشاعر عن هذه الأسطورة وطرح من خلال اللوحات المتناظرة قضيته وأبرز صراعه الذى نماه من خلال شخوص أسطورية ، ولكنها عصرية تعيش معنا ، وتناقش طريقتنا وتطرح همومنا ، وتقترح الحلول لمشاكلنا . وترمز شخصية ماهى فى المسرحية إلى شخصية إيزيس المعروفة لنا ، وكذلك شخصية ديدى ترمز إلى شخصية حورس بن إيزيس ، وهو بدوره يرمز إلى المثقف الثورى الناضج الذى يكشف عن نفسه . وفى المسرحية الثالثة «حكاية من وادى الملح» لمحمد مهران أيضا ، يتحدث الكاتب عن عصره ويشير إلى قضية العدل بين الصمت والخوف ، بين المواجهة والفعل ، وهو يوظف هنا قصة فلاح إهناسيا الفصيح ليرمز بذلك الفلاح إلى الرجل العصرى الذى يعايشنا ويشعر بالظلم الصارخ ، فيرفع صوته ويتجاوب المجتمع معه ليحدث التغيير المنشود .



والباحث فى هذا الفصل نجح بالفعل فى وضع يده على الشخصيات التراثية ، وعلى الزاوية التى وظف الكاتب منها شخصيات التراث ، وتعرف على مساحة هذا التوظيف على لوحة العمل المسرحى ، لكن قصور وتداخل المفاهيم الدالة على الرمز ، جعلت الباحث يتصور دائما ضرورة وجود رمز أو دلالة رمزية فى الحوار أو الحدث ، وهذا لم يحدث دائما فى هذه المسرحيات التى عرضها وبصفة مضطردة . وإذا كان المقصود من الرمز أنه يظهر بقدر ما يخفى ، فإن إمكانية وجود الرمز تنتفى فى حالة انكشاف المدلولات التى يظهرها الحوار أو تتم عنها الأحداث انكشافا واضحاً وخلوها من الغموض ومسألة تعسف الرمز هذه تشترك مع هذا الباحث فيها الرسالة الأخيرة فى هذا العرض .

فقد قدمت الطالبة مديحة عواد سلامة رسالة للحصول على الماجستير إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ، وكان موضوعها «مسرح على أحمد باكثير ، دراسة نقدية» وقامت الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى بالإشراف عليها .

وعلى الرغم من أن موضوع هذه الرسالة لا يتدرج مباشرة من حيث عنوانه تحت موضوع توظيف التراث

فى المسرح إلا أن الخطة التى اتبعتها الباحثة لمعالجة موضوعها جعلت الرسالة لا تستطيع الإفلات من قبضة موضوع الرمز التراثى فى المسرح .

تقع الرسالة فى خمسة فصول ، عالجت فيها الباحثة مسرحيات على أحمد باكثير من حيث مصدرها الذى استوحاها منه ، وليس على الأساس الفنى ، أو المذهب الأدبى كما تقول الباحثة .

وفى الفصل التمهيدى تتناول الباحثة على باكثير الإنسان وعلى باكثير المؤلف لكن الباحثة لا تنجح فى اقتناص المعلومات التى يمكن توظيفها لخدمة الرسالة فى فصولها التالية ، خاصة ذلك الجزء الذى تتناول فيه باكثير الإنسان . وقد سارت الرسالة فى كل فصولها فى اتجاه مزدوج ـ أحد شقيه تأصيلى والشق الآخر نقدى فنى .

وفى الفصل الأول من الرسالة تتناول الباحثة المسرحيات ذات المصدر التاريخى ، وهى ترى أن كثيرا من أعمال باكثير تعكس فهمه للفن على أنه ليس هدفا فى ذاته ، وإنما هو وسيلة لمخاطبة البشر والتأثير فيهم ، ولذا كان ارتباطه بالقضايا القومية يمده بالدوافع المحركة للتأليف ، كما أن قيم الحق والخير والعدل هى المفاهيم التى تحدد معالم الرؤية الأساسية لهذا العالم الذى يصوره من خلال أعماله . ومن هنا فقد كان رجوعه إلى التاريخ بمثابة **«هروب من الواقع بظروفه وملابساته حتى يعبر عن موقفه الحقيقى ورؤيته الخاصة للواقع المعاصر»** .

وقد قامت الباحثة بعمل إحصاء اجتهادى لمسرحيات على أحمد باكثير المستمدة من التاريخ بدءا بإخناتون ونفرتيتى من التاريخ الفرعونى ، ثم مسرحياته المستمدة من التاريخ الإسلامى .

يلى ذلك الفصل ، فصل لاحق ، ناقشت الباحثة فيه الرؤية الفنية لمسرحيات باكثير ذات الأصل التاريخى ، تناولت فيها بسرعة كبيرة ـ الفكرة والشخصيات والحوار والصراع ومدى توفيق الكاتب فى كل ذلك.والشئ الذى يسترعى الانتباه فى تناولها بالتحليل لمسرحيات باكثير شئ يضطرد ـ بعد ذلك ـ فى كل الفصول ، ويتحكم بشدة فى تحليل الباحثة لجميع مسرحيات باكثير، ذلك أنها تبدأ الحديث عن المسرحية باستخلاص أو تصور «فكرة أساسية» تسميها **«بالتيمة الأساسية»** ، إما من قراءتها للمسرحية ، أو من افتتاحية الكاتب واستهلاله لمسرحياته بآية قرآنية أو حديث نبوى أو قول مأثور أو ماشابه ذلك ، وتتخذ من هذه **«التيمة»** محورا أساسياً تدور حوله المسرحية بكل عناصرها وهى بذلك تواجهنا بما يشبه المصادرة على أية محاولة لتصور فكرة مخالفة ، وتوظف كل نشاطها لكى تثبت أن المسرحية تدور بالفعل حول هذه التيمة ، ولا يخفى علينا إمكانية تلفيق بعض عناصر المسرحية لكى تدور حول هذه الفكرة . وبهذا التصور من الباحثة ، ينتفى كل جانب إيحائى وجمالى للعمل المسرحى ، ونشعر أننا بإزاء عمل تعليمى يقوم على جانب المنفعة والوعظ ، وتضيع معالم العمل الأدبى بالتدريج أمام محاولات التشريح النفعى المتعسف . والخطأ الأساسى الذى أوقع الباحثة فى شراك هذه القضية أنها اتخذت من تصريحات الكاتب أساسا تبنى عليه تصوراتها للأمر ـ وهذه قضية دار حولها نقاش أدبى واسع منذ زمن .

تقول الباحثة مثلا (فى صفحة ١٩ من الرسالة) : **«فالموضوع الأساسى فى اخناتون ونفرتيتى هو أن الحق يحتاج إلى القوة لكى تعلو كلمته ، وأن الدعوات العظيمة تحتاج إلى القوة لتحمى أركانها ، وتدفع عن نفسها عوامل الانهيار .. لذا يركز الكاتب عمله لابراز التيمة الأساسية على المفارقة بين العقيدة والمنهج فى دعوة اخناتون»** . وتقول فى مسرحية ابراهيم باشا (ص ٢٥) **«وتتمثل التيمة الأساسية هنا فى أن الوحدة العربية ضرورة ، ولذا فإن الفكرة العربية هى الفكرة المحورية التى يرتكز عليها الكاتب فى عمله»** ...

وتمضى الباحثة هكذا فى استخراج التيمة الأساسية فى العمل ، بل إنها تفرع على هذه التيمة الأساسية تيمات فرعية ، وذلك فى كل الأعمال التى حللتها تقريبا . وبذلك تكون قد حاصرت نفسها من حيث لا تحتسب ـ وتصبح أمام أمرين كلاهما عسير ، إما أن تتناقض مع التيمة التى تبتدئ بها تحليلها للعمل المسرحى ، وذلك إذا ثبت من خلال التحليل عكس ما افترضت . وإما أن تتعسف وتجبر العمل موضع الدراسة على الالتزام بهذه التيمة . وهى فى كلتا الحالتين تركز على الفكرة والمنفعة أكثر من تركيزها على عناصر العمل المسرحى الفنية ، وخاصة حين توظف التراث لخدمة قضايا معاصرة .

وفى الجزء الثانى من هذا الفصل تعالج الباحثة فيه البناء الدرامى للأعمال التاريخية فى مسرح باكثير ، وتدور رؤيتها الفنية والنقدية للأعمال أيضا من خلال فكرة التيمة التى حصرت نفسها فيها ، فتحكم بالنجاح أو بالإخفاق على العمل الدرامى من خلالها . وقد قامت فى هذا الفصل بتحليل مسرحيات **«إخناتون ونفرتيتى»** و **«إبراهيم باشا»** **«وسر الحاكم بأمر الله»** و **«وأبو دلامة»** و **«دار ابن لقمان»** الخ .. من مسرحيات باكثير التاريخية . والباحثة على الرغم من ذلك ، تملك إمكانيات تحليل العمل الفنى،هذا بالإضافة إلى لغة سليمة تطرح من خلالها قضاياها التى قام البحث حولها كما أنها تمتاز بالوضوح والسلاسة .

أما فصلها الثانى فهو يدور حول مسرح على أحمد باكثير الأسطورى ، وفيه تتناول توظيف باكثير للأسطورة فى مسرحه ، ذلك أن باكثير ـ كما تقول ـ حاول أن يلتمس من خلالها تعبيرا عن قضايا مجتمعه وموقفه من هذه القضايا . وقد شغلته قضية



العدالة والحرية بصفة خاصة . وقد كان يهدف إلى طرح تصوره الخاص عن الموقف الإسلامى الذى رأى فيه الحل الأمثل لكل مشاكل الحياة وقضاياها.

وفى هذا الفصل ـ أيضا ـ تعالج الباحثة قضية تخليص باكثير لمسرحياته من الجو الأسطورى ، ومدى نجاحه وإخفاقه فى ذلك ، ثم تأخذ فى تحليل عناصر العمل الدرامى بعد ذلك . ويشمل هذا الفصل تحليلا لمسرحيات **«الفرعون الموعود»** ، و **«مأساة أوديب»** و **«أوزوريس»** و **«فاوست الجديد»** ، وذلك من خلال فكرتها الأساسية التى تبنتها منذ البداية . فهى تقول مثلا **«يتمثل التشكيل الرمزى فى هذه المسرحية فى العدل الأبدى الذى يجب أن يحل محل الظلم والفجور»** . كذلك ترى أن التشكيل الرمزى فى أوديب هو قضية حرية الملكية : **«وقد جعلها محور الصراع الذى تدور عليه المسرحية ... وفى تصورى أنه أراد أن يوجه سهامه إلى نظام الإقطاع وأراد أن يبرز الموقف الإسلامى من حرية الملكية والعدالة فى توزيع الثروات فى مواجهة الحركة الماركسية»** .

والفصل الثالث يتناول المصادر الشعبية ، ورغم التداخل الشديد بين المصادر الأسطورية والمصادر الشعبية ، إلى درجة أن الباحثة نفسها أدركت هذا التداخل إلا أن الباحثة لم تعلل لهذا التقسيم بين المصدرين . **«وقد يبدو الفصل بينهما شيئا لا يخلو من بعض التعسف ، فالأدب الشعبى قد احتفظ بكثير من خصائص الأسطورة التى حورت فى فنون الأدب الرسمى كالملحمة والتراجيديا»** ..

وفى هذا الفصل تتعرض الباحثة بالتحليل لمسرحيتى **«مسمارجحا»** ، و **«سر شهر زاد»** ، وذلك من خلال دراستها لمسارات ثلاثة : الإطار الفلكلورى الذى أفاد منه الكاتب والمغزى القومى والسياسى الذى فسر به باكثير المأثور الشعبى تفسيرا جديدا ، ثم الرؤية النقدية للبناء الدرامى فى المسرحيتين .

وفى الفصل الرابع تعالج الباحثة المصادر الدينية وذلك من خلال عمل واحد هو إله إسرائيل ، الذى استقى باكثير مادته من الكتب السماوية المختلفة إلا انه استطاع تلوين الأحداث والشخصيات بما جعلها معلما بارزا ـ كما ترى الباحثة ـ فى تطور فن باكثير المسرحى .

وفى الفصل الخامس والأخير تتحدث الباحثة عن المصادر المعاصرة فى مسرح باكثير ، وتقصد بها المسرح السياسى عنده . وهى تفرق بين المسرح السياسى ، ومسرح الإسقاطات السياسية ، وقد بينت الباحثة أن باكثير ينتمى إلى مسرح الإسقاطات السياسية . ذلك أنه لم يتبن صراحة موقفا سياسيا واضحاً من قضايا الحكم والحرية والعدالة ، لكنه ضمنها أعماله المختلفة . وهى ترى أن مسرحيات باكثير السياسية كانت بمثابة تحذير من الأخطاء التى تهدد الأمة العربية ليمهد بهذا التحذير لدور العمل الإيجابى لدرء هذا الخطر .

وقد قدمت الباحثة حوالى ست مسرحيات سياسية ، بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات السياسية القصيرة ، لعل أهمها **«شيلوك الجديد»** ، **«شعب الله المختار»** ، **«التوراة الضائعة»** ، و **«الزعيم الأوحد»** إلخ ..

والباحثة فى هذا الفصل ـ أيضا ـ تتناول هذه المسرحيات من خلال التيمة ـ أو ما أسمته **«بالفكرة الأساسية»** . وقد اختتمت بحثها بالمسرح الاجتماعى عند باكثير وهى ترى أن هذه المسرحيات الاجتماعية قد ارتبطت منذ البداية بالموقف الإصلاحى كما صوره الكاتب ، ثم ارتبطت بقضايا أخرى مثل قضية خروج المرأة للحياة العامة ، وقضايا استلاب الإنسان فى المجتمع ، وهو فى كل هذا ـ كما ترى الباحثة ـ كان يكتفى بتوجيه النقد وتعرية أسباب الظلم دون الإيحاء بحل أو تقديم رؤية لتجاوز هذه العيوب .

ونتائج هذا البحث كما لخصتها الباحثة تعتبر ترديدا لأفكارها السابقة ، ذلك أنها رأت أن مسرح باكثير دعائى يلتزم دائما برسالة يحاول الدعوة إليها ، وبالتالى فإنه يعلى قيمة الفكرة على الشكل . وهذه النتيجة استخلصتها من حصارها لنفسها بفكرة التيمة منذ البداية ، وهى فكرة نشأت ، كما سبق أن رأينا ، من التمسك بحرفية تصريحات الكتاب حول أعمالهم ، ومن القراءة المتعجلة للأعمال ثم من تصورها الذى استخلصته من مفهوم باكثير عن الفن ودوره فى المجتمع . وقد أثرت هذه الفكرة ـ بدورها ـ على حكمها على الشخصيات التى رأت أنه **«قد قدم ظاهرها فقط دون جوهرها لأنه كان معنيا بالدعوة إلى فكرة معينة ... فشخصياته مجرد أبواق تعبر عن فكرته والاقتناع بها»** .

•••

وأيا ما كان الأمر فإن هذه الرسائل الثلاث رغم وجود خلاف منهجى أحيانا بين ما أراه وما يراه أصحابها . إلا أنه لا يمكن إنكار مالها من قيمة علمية . فقد فتحت الطريق بلا شك أمام كثير من الدارسين الذين يسيرون فى نفس هذا الطريق . وهى بالإضافة إلى ذلك ـ كما أوضحت فى مواضع سابقة ـ لا تخلو من لمحات فنية جديدة وقدرة مستوعبة لعناصر العمل المسرحى ولابد لكل عمل من هفوات منهجية لا تلبث أن تتلاشى فى أعمال تالية .



ببليوجرافيا الكتب

الكتب التى صدرت فى مصر :

من يناير إلى مارس ١٩٨١

١ ـ الدراسات الأدبية :

- اتجاهات النقد الأدبى العربى .د . محمد السعدى فرهود . القاهرة ، دار الطباعة المحمدية .
- الأدب العربى بين البادية والحضر .د . ابراهيم عوضين . القاهرة ، مطبعة السعادة .
- الأدب الصوفى والاسلامى . عبد الباسط أحمد على جوده . القاهرة ، دار الرسالة للطباعة .
- الأدب فى التراث الصوفى . محمد عبد المنعم خفاجى . القاهرة ، مكتبة غريب .
- الأدب والحضارة . نعمات أحمد فؤاد . القاهرة ، دار المعارف .
- أصول البلاغة . كمال الدين ميثم البحرانى . القاهرة ، دار الشروق للطباعة .
- أضواء على الأدب الحديث . أحمد محمد الحوفى . ط١ . القاهرة ، دار المعارف .
- آفاق المسرح العالمى . د . ابراهيم حماده . القاهرة ، المركز العربى للبحث والنشر .
- الذين أدركتهم حرفة الأدب . طاهر أبو فاشا . القاهرة ، دار الشروق .
- الألوان البديعية .د . حمزة الدمرداش زغلول . القاهرة ، دار الطباعة المحمدية .
- البلاغة ؛ علم المعانى . أحمد النادى شعله . القاهرة ، دار الطباعة المحمدية .
- بين الأدب والعلم .د . صلاح عيد . القاهرة ، مطبعة المعرفة .
- التاريخ الأدبى للعصرين العثمانى والحديث . على محمد حسن . القاهرة ، دار المعارف .
- تاريخ الدعوة الى العامية .د . نفوسة زكريا سعيد . القاهرة ، دار المعارف (طبعة جديدة) .
- التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية . عبد الفتاح لاشين . القاهرة ، دار المريخ للنشر .
- تعريف بالرواية الأوربية . سيد حامد النساج . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- خواطر ثروت أباظة . ثروة أباظة . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .
- دراسة فى حماسة أبى تمام . على النجدى ناصف . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .
- دليل الناقد الأدبى .د . نبيل راغب . ط١ القاهرة ، مكتبة غريب .
- دليل الناقد الفنى .د . نبيل راغب ط ١ القاهرة ، مكتبة غريب .
- شاعر البادية .د . محمد عبد الرحمن عبد الله . القاهرة ، المؤلف .
- شعر شوقى الغنائى والمسرحى .د . طه وادى . القاهرة ، دار المعارف .
- شعر ناجى ، الموقف والاداة .د . طه وادى . القاهرة ، دار المعارف (طبعة جديدة)
- شعرنا القديم ، رؤية عصرية . أحمد سويلم . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة .
- قراءة فى القصة القصيرة . محمد قطب . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- الكلمة والبناء الدرامى ، رؤية نقدية تحليلية مقارنة .د . سعد أبو الرضا . القاهرة ، دار الفكر العربى .
- لب البلاغة . بسيونى عرفه رضوان . القاهرة ، دار الرسالة للطباعة .
- لباب البيان . محمد حسن شرشر . القاهرة ، دار الطباعة المحمدية .
- مع شعر الدعوة الإسلامية . طه عبد الفتاح مقلد . القاهرة ، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر .
- المعارضة فى الأدب العربى . ابراهيم عوضين . القاهرة ، مطبعة السعادة .
- ملامح النقد الأدبى بين القديم والحديث .د . عبد الرحمن عبد الحميد على . القاهرة ، مطبعة الجامعات للطبع والنشر .
- من الأدب القديم . عبد الحليم حفنى . القاهرة ، مطبعة السنة المحمدية .
- فى النص الأدبى الحديث ، نظرات ونقدات .د . محمد سعد فشوان . القاهرة ، مطبعة الجامعات للطبع والنشر (طبعة جديدة) .
- موسيقى الشعر .د . إبراهيم أنيس . القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية (طبعة جديدة) .
- النثر الفنى المصرى فى العصر الحديث . عبد الباسط أحمد على جودة . القاهرة ، دار الرسالة للطباعة .
- نظرات تحليلية فى علم البديع . فرج كمال أحمد سليم . طلخا ، مطبعة الرضا .
- النماذج البشرية فى أدب ثروت أباظه .د . عبد العزيز شرف . القاهرة ، مركز الدراسات الصحفية بمؤسسة دار التعاون .

٢ ـ الشعر :

- أحزان الأزمنة الأولى ، شعر . نصار عبد الله . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- أحلى أوقات العمر ، شعر . كمال نشأت . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب .
- أطياف الشفق ، شعر . عاطف السيد . القاهرة .
- أميرة عيد الحصاد ، شعر . محمد كمال الدين امام . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة .
- أوراق عاشقة . أحمد عبد الرحمن الشرقاوى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- تباشير الأمل ، شعر . محمد عبد الستار محمد عماشه . المنصورة .
- جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والاسلام . أبو زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر (طبعة جديدة) .

- خاتمة المطاف . على الجارم . القاهرة ، دار المعارف .
- الخروج الى النهر ، شعر . أحمد سويلم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ديوان أحزان الشمس . فوزى الشلقانى . القاهرة ، دار الفكر .
- ديوان شوق . توثيق وتبويب وشرح أحمد محمد الحوفى . القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر
- قراءة فى عين حبيبتى .د. شعبان صلاح . القاهرة .
- كلام له معنى ، شعر بالعامية المصرية . ابراهيم جوان . القاهرة ، مطبعة الحضارة .
- مأساة الوجه الثالث ، أحمد عنتر مصطفى . القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب .
- مرثاة للصوت الدامى . حسن حمدى محيى الدين القاهرة ، معهد ايرين .
- النجم . . وأشواق الغربة . سالم حق . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- نسمات فى الهجير . أحمد صبحى محمد . القاهرة ، دار الفتوح الحديثة .
- نفسى أعيش ، أزجال مصرية . عبد العال المصرى . القاهرة ، معهد رؤوف للطباعة والنشر .
- نقوش على ذراع النهر . محمد فهمى سند . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣ ـ القصة :

- أرفض أن أكون رجلا . زينب رشدى . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة .
- أعترف إليك . أحمد فؤاد تيمور . القاهرة ، دار المعارف .
- أوراق أدبية . فؤاد حجازى . المنصورة ، مطبعة طرمان .
- الحب أبدا لا يموت . احسان كمال . القاهرة ، مؤسسة دار الهلال .
- حتى لا يطير الدخان . إحسان عبد القدوس . القاهرة ، مكتبة مصر .
- حكايات انسانية وقصص قصيرة . سمير كرم فريد . القاهرة ، مطبعة قاصد خير .
- حنان . مجيد طوبيا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- الراية الزرقاء . عبد الوهاب عبد الحميد عمر . القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر .
- روائع جبران خليل جبران . ترجمة ثروت عكاشه . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة جديدة) .
- الزعيم ، قصص قصيرة ، أبو العطا أبو النجا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- الزهور الخفية وقصص أخرى . على محمد وهبى . القاهرة ، دار مصر للطباعة .
- الشاعر الطموح . على الجارم . القاهرة ، دار المعارف (طبعة جديدة) .
- صالح وصالحة . كمال حسن . ط ١ . القاهرة ، مطبعة الحلبى .
- الصعيدى التائه ، قصص قصيرة . فؤاد حجازى . المنصورة . مطبعة طرمان .
- الصلح خير . جميل يوسف . القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية .
- عشرة أيام تكفى . رشيدة مهران . القاهرة . المؤلف .
- عشيقة زوجها . علاء مصطفى . القاهرة ، مكتبة غريب .
- عينان على الطريق . عبد الله الطوخى . القاهرة ، مؤسسة روز اليوسف .
- فتاة على حصان أحمر . مجموعة قصصيه . نعيم عطيه . القاهرة ، مطبعة الجبلاوى .
- القرية المقطوعة . جلال الدين الحمامصى . القاهرة ، دار الشروق .
- كل هذا لأنها حواء ، قصص قصيرة . نجيبه العسال . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- لعبة يباركها الشيطان . عنتر مخيمر . الزقازيق ، دار النجاح للطباعة والتجليد .
- لغز علبة النعناع . مصطفى أحمد مصطفى . القاهرة ، دار المعارف .
- لقاء عند الغروب ، قصة وطنية عاطفية . أمين محمد زين .ط ٣ . القاهرة ، مكتبة مصر .
- مرارة الحرب ، قصة حب من يونيو ١٩٦٧ . عصام دراز .ط٢ ، القاهرة ، مطابع مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر .
- مسافرة مع الجراح . جيلان حمزه . القاهرة ، مؤسسة أخبار اليوم .
- مغامرة فوق السد . يعقوب الشارونى . القاهرة .
- من وراء السدود . أحمد هاشم العلوى . القاهرة ، دار نشر الثقافة .
- من يكون الرجل ؛ أقاصيص . أليفة رفعت . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٤ ـ المسرح :

- شعب مصر . . صفحات درامية من تاريخ الجبرتى . نعمان عاشور . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- الشمس والدنس . مسرحية ذات أربعة فصول . عماد الدين خليل . القاهرة ، دار الاعتصام .
- الكلمة الآن للدفاع . لينين الرملى . القاهرة ، دار الموقف العربى .
- المطر . ثلاث مسرحيات شعرية بالعامية . سمير الجمل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ملك الشحاتين . أوبريت . نجيب سرور . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة .
- الوزير العاشق ؛ مسرحية شعرية . فاروق جويدة . القاهرة ، مكتبة غريب .

٥ ـ كتب وردت الى المجلة :

- أول الرواد . إبراهيم أسعد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب .
- البنيوية فى الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الأسكندرية .
- البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه . عبد الوهاب جعفر . دار المعارف . الأسكندرية .
- حدَّث أبو هريرة قال . . . محمود المسعدى . تونس ، دار الجنوب للنشر .
- عباقرة الاسلاف . ابراهيم اسعد محمد .القاهرة ، مطبعة المعرفة .
- قصص أخرى . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب .
- القوى الخفية ، نظرات تاريخ السحر . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مطبعة الامانة .
- قصص واساطير فرعونية . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مؤسسة المصرى للكتاب .
- المرتد . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة .
- موسم الهجرة الى الشمال . الطيب صالح . تونس ، دار الجنوب للنشر .
- النسر والصقر . ابراهيم اسعد محمد . القاهرة ، مطبعة المعرفة .

تقارير

١

مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية

نبيلة ابراهيم

كان هذا هو موضوع المؤتمر الذى عقده معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم فيما بين الثانى والخامس من شهر فبراير عام ١٩٨١ .

والموضوع جديد قياساً على الموضوعات التى تناولتها مؤتمرات الفولكلور بالبحث من قبل على المستوى الدولى ، إذ أن نصوص الأدب الشعبى كانت تفرض نفسها بشكل أو بآخر فى هذه المؤتمرات فإذا ما تعدت الأبحاث النصوص إلى المجال الاجتماعى . فإنها تبحث فى دور الراوى فى عملية نقل التراث . أو تبحث فى المتغيرات التى يمكن أن تعترى النصوص نتيجة للمتغيرات الاجتماعية . ولكنها تقف عند حد رصد هذه المتغيرات فى النصوص .

ولا نود أن نقلل من قيمة هذه الأبحاث ، فلقد كانت بجديتها العلمية ، قادرة على تفجير كل الموضوعات التى يمكن أن تستغل فى دراسة هذه النصوص من ناحية قيمتها على المستوى الفردى والمستوى الاجتماعى ، وكشفها عن اللاشعور الجمعى ، وتوضيح دلالتها ودلالة رموزها من الناحيتين النفسية والاجتماعية . ثم تعدت هذا كله إلى البحث عن بنائها الفنى الذى يمكن أن يكشف عن بناء الفكر البشرى . هذا إلى جانب تأكيدها للعلاقة الوثيقة بين حضارة الشعب ومادة تراثه .

وكان لابد ، بعد أن استنفدت هذه الأبحاث أغراضها ، أن يخطو البحث خطوة جديدة . مسايرا فى هذا اتجاهات البحث اليوم فى الآداب الأخرى التى تسعى جاهدة ، على المستويين النظرى والتطبيق ، إلى أن تكشف عن مشكلات الحياة ومتناقضاتها التى تنعكس بدورها فى التأليف الفردى .

وليس غريبا أن ينبثق التفكير فى هذا الموضوع لدى مجموعة من الدول النامية ، وألا تفكر فيه الدول الغنية أو المكتفية بثرواتها . ذلك أن الدول النامية فى جميع أنحاء العالم قد أدركت فى السنوات الأخيرة أن خلاصها من مشكلاتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المتراكمة لن يتم إلا عن طريق التنمية السريعة العاجلة . وأصبحت كلمة التنمية من الكلمات الدارجة التى نسمعها فى كل يوم أكثر من مرة ، ونقرؤها أكثر من مرة .

ولا يختلف اثنان حول مفهوم كلمة التنمية كما تستعمل اليوم ، كما لا يختلف اثنان حول مفهوم الدول النامية . فالدول النامية هى الدول التى تخلفت عن ركب التطور السريع الذى وصلت إليه الدول المتطورة من النواحى الإقتصادية والإنتاجية والتكنولوجية . وبناء عليه فإن التنمية تعنى النهوض بالبلاد النامية اقتصاديا وإنتاجيا وتكنولوجيا . وهنا نصل إلى أن مفهوم التنمية . على هذا النحو . يربط الدول النامية بعجلة الدول التى تقف خارج إطار هذا المفهوم ، مكونة مجموعة من الدول الغنية . أو على الأقل المكتفية بذاتها ، التى تعطى ولا تأخذ . على المستويين الإقتصادى والفكرى . وبهذا يصبح مفهوم التنمية مفهوماً سياسيا فى المقام الأول(١) .

فلما سارت البلاد النامية فى طريقها إلى التنمية ، وقطعت شوطاً فى سبيل ذلك . إذا بها تدرك التناقض بين التنمية الاقتصادية التى تحقق فى النهاية مزيدا من الدخل للأفراد ، والتوازن الإجتماعى الذى لا يمكن أن يتم إلا من واقع ديناميكية المجتمع نفسه . ومن ثم فقد وقفت لتتدبر أمرها ، وتراجع حساباتها ، وبدأت تبحث فى ضرورة إحداث التوازن للمجتمع بأسره .

ومن هنا كان المدخل لإثارة المشكلات الثقافية . وفى هذا المجال أدلى الفولكلوريون بدلوهم . وتساءلوا عما إذا كان للتراث الشعبى دور أساسى فى ضبط عجلة النمو الاقتصادى ، بحيث يحدث النماء داخل المجتمع كله على نحو منضبط ومتوازن . فالتنمية الحقيقية ينبغى أن تكون استمراراً لحضارة الشعوب نفسها . أو بتعبير آخر ، ينبغى أن تبنى على أساس الموروث من القيم الحضارية . وليست الحضارة والقيم الموروثة ملكاً للماضى وحده ، بل هى ماض ترك رواسبه فى الحاضر ، وليس للمستقبل سبيل للهرب منها . فكيان كل أمة ، أو كل شعب ، يتمثل فى ماض وحاضر ومستقبل . والماضى وحده دون الزمنين الآخرين هو القابل للتذكر . وكلما كان الماضى أكثر بعداً فى التاريخ ، كان أكثر إمكانية للتأمل الهادئ . ومن هنا تبدو أهمية الماضى بالنسبة للحاضر . فالحاضر مشدود إليه ، وهو يتأمله من بعد . وإلى جانب الحاضر والماضى هناك المستقبل . والمستقبل هو المتوقع والمأمول فيه . إنه ينطلق من الحاضر ومما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون . وبتعبير آخر إن الحاضر قلق والمستقبل أمل . فإذا كان الحاضر يقف على بعد من الماضى ليتأمله ، فإن هذا يعنى أن الحاضر يمثل وقفة بين التأمل والأمل ، أو هو قلق يتأمل الماضى ويأمل فى المستقبل . والتأمل يعنى الإفادة من الماضى ، كما أن الأمل يعنى القدرة على صنع المستقبل . وكل هذا معناه أن الماضى الموروث لا يعنى القديم البالى ، بل الماضى المتجدد .

فالحضارة إذن ـ ويعد التراث الشعبى مظهراً من مظاهرها المحسوسة ـ ظاهرة اجتماعية وهى فى وظيفتها الديناميكية فى حياة المجتمع تمثل ذكرى . ومن هنا يتمثل الخطأ فى المقولة التى نستعملها دائما وهى بناء حضارة جديدة ، إذ ينبغى أن تكون المقولة هى وضع برنامج عمل للمستقبل . ينبنى على أساس الملامح الحضارية التى تحددت وأصبحت فى ضمير الجماعة . وأما ما يضاف إلى التكوين الحضارى ويكون قابلاً للإندماج فيه . فإنه يصبح كذلك فيما بعد موضوعا للذكرى .

ولكن إذا كانت التنمية ينبغى أن تتم من داخل

حضارة المجتمع ، فما علاقة الفولكلور أو التراث الشعبى بالتنمية ؟

وقد أجاب المؤتمر عن هذا التساؤل بأن الحضارة بوصفها ذكرى لتجارب الجماعة ، لابد أن تترجم فى النهاية إلى نصوص ومعارف تكشف عن سلوك الجماعة وفكرها . ولا تترجم الحضارة إلى نصوص ومعارف إلا بعد أن تعيش فى ضمير الجماعة بوصفها معارف جمعية وفكراً جميعيا . وبناء على هذا فإن التراث الشعبى يمثل مكونا أساسيا من النظام الحضارى ، أو لنقل إنه يمثل إشارات لغوية وغير لغوية لهذا النظام . ثم يحدث أن تتراكم المعارف والنصوص . ولكن يعاد توزيعها وتعديلها فى كل فترة من خلال دينامية البناء الداخلى للنظام الحضارى ، بحيث يتلاقى القديم والجديد ، فلا يمحى القديم كلية ، بل يعاد تنظيمه ، ثم يتحرك القديم مع الجديد وفقاً لمعايير قيمية ترتبط بالحضارة القائمة .

ومعنى هذا أن أشكال التعبير الشعبى التى تعد بلورة فنية ورمزية للبناء الحضارى . تسير فى اتجاهين متضادين : اتجاه يعمل على النسيان ، واتجاه يقاوم النسيان . فما ينسى من المعارف والنصوص يفسح الطريق لمعارف ونصوص أخرى لا تنفصل عن الأولى كلية ، بل ترتبط بها ارتباط الإبن بالأب . وهما فى كل حالة يمثلان أنظمة إشارية لواقع ما . ومعنى هذا أن النمو الذى يرجى للمجتمع لا يمكن أن يؤتى ثماره إذا كان مستوردا وغريبا عن الشعب ، كما أنه لن يؤتى ثماره إذا فرض فرضًا على الشعب . وإنما ينبغى أن يكون التغيير قابلاً لأن يتحرك مع دينامية الحياة القائمة . وهنا تتمثل وظيفة التراث الشعبى فى كونه وسيلة لفهم الناس وفهم حياتهم . وأكثر من هذا يعد وسيلة لتفهم مشاكلهم . ومن ثم فإن علاج المشاكل يكون نابعاً من الناس وموجها إليهم[٢]

وهنا نصل إلى جوهر موضوع المؤتمر ، وهو دور الفولكلور فى التنمية الإجتماعية . وفى هذا المجال ناقش المؤتمر أبحاثا على جانب كبير من الأهمية . ويمكننا أن نقسم هذه الأبحاث من حيث تناولها للجوانب المختلفة للموضوع إلى ثلاث مجموعات : المجموعة الأولى وتشمل الأبحاث التى تناولت الموضوع من جوانب نظرية ؛ فهى تبحث فى الفولكلور بأشكاله المختلفة ، بوصفه تعبيراً عن بناء الحياة الشعبية والفكر الشعبى ، مؤيدة أقوالها بنماذج من التعبير الشعبى . كما تبحث من ناحية أخرى عن أثر الفولكلور فى تربية الأجيال التى يعول عليها فى استمرارية الحياة فى إطار مجتمع عامل متماسك .

فالفولكلور بهذا المعنى ليس مجرد حكايات وأمثال أو غير ذلك من أشكال التعبير ، بل إنه يعنى الحياة الشعبية المنظمة وفقا لمفهومات وقيم حضارية متوارثة . ومن أهم ما تحرص عليه الجماعة الشعبية تربية النشء على القيم التالية :[٣]

١ ـ تنمية شخصية الإبن من الناحية الأخلاقية وإعداده فيزيائيا لكى تنمو مهاراته .

٢ ـ تعويده على احترام من هو أكبر منه

٣ ـ تربيته على إتقان مهارة معينة ، وإعداده سلوكيا للقيام بالعمل المخلص الجاد .

٤ ـ تنمية شعوره بالانتماء إلى الآخرين ومشاركته فى أعباء الأسرة وشئون المجتمع

٥ ـ تربية حسه عن طريق تفهمه لتراث الجماعة وقيمها .

ومن الطبيعى أن تكون أشكال التعبير الشعبى بمثابة أدوات توصيل جيدة لكل هذه القيم ؛ أى أنها تساعد بدورها على نمو شخصية الفرد وفقاً للمعايير التى اصطلحت عليها الجماعة . وإذا كانت عملية الإنماء تتم أساسا من خلال الفرد الذى تربى على حس اجتماعى راسخ ، فإن هذا يعنى أن التنمية بمعناها الواسع لا تتمثل فى مجموعة من مظاهر التنمية الخادعة التى لا تتجاوز السطح إلى الأعماق ، بل تعنى النمو من داخل البناء الاجتماعى . ومن ثم فقد تساءلت بعض الأبحاث النظرية الأخرى عما إذا كانت التنمية ، وفقا لهذا المفهوم الصحيح . يقصد بها قطاع معين من المجتمع أم يقصد بها المجتمع بأسره . فإذا كان يقصد بها المجتمع بأسره ، وهذا ما ينبغى أن يكون ، فإن القيم الشعبية الإيجابية المتوارثة ينبغى أن تصل إلى الشعب بأسره من خلال أشكال تعبيره .

وهنا نصل إلى المجموعة الثانية من الأبحاث ، التى قدمت للمؤتمر ، وهى تلك الأبحاث الميدانية التى تثبت عمليا أن التنمية التى لا تراعى البنية الشعبية فى تكوينها الحضارى قد تأتى بعكس ما هو مطلوب . بل إنها قد تؤدى إلى انهيار القيم الحضارية الأصيلة .

ومن بين الأبحاث القيمة التى قدمت للمؤتمر فى هذا المجال ، بحث ميدانى تم فى منطقة النوبة السودانية[٤] وقد كانت الجماعة فى هذه المنطقة تعيش وفق نظام جماعى متكامل ، بحيث كانت عمليات الزراعة تتم من خلال تنظيم جماعى مصطلح عليه ومحترم من الجميع . وكان كل فرد ، صغيرا كان أم كبيراً ، يقوم بدوره فى هذه العمليات ، كما كان التعبير الشعبى يقوم بدوره فى كل مرحلة ليمتع ويسلى ويؤكد الوحدة الجماعية . وقد حدث بعد هذا أن رؤى إدخال التكنولوجيا الحديثة على هذا المجتمع الزراعى . وليس هناك من يعارض إدخال الآلة فى المجتمع الريفى بطبيعة الحال ، ولكن الذى حدث أن الآلة دخلت فجأة على هذا المجتمع لتعطل نظاما قديما مثمراً ومتوازنا ، وتستبدل به نظاما آخر جديداً كل الجدة ، يتطلب تغييرات جوهرية فى بناء المجتمع . فلما عملت الآلة تراخى نشاط الفرد تدريجيا . ولما بدأت الآلة تتوقف لأسباب فنية أو اقتصادية ، توقف الإنسان والآلة معاً . ثم بدأ المجتمع يتفكك بعد أن كان يعمل فى وحدة واحدة . وكانت النتيجة أن هجر السكان الأرض ونزحوا إلى المدينة .

وكما لم يراع التخطيط السليم ارتباط عملية الإنماء بكيان المجتمع الشعبى فى البلاد النامية ، لم يراع كذلك التخطيط السليم فى ربط التعليم والبرامج الإعلامية بتراث البيئة الشعبية وقيمها .[٥] فبرامج التعليم لم تفرق بين ما توصله للقرية وما توصله للمدينة . ومن الطبيعى أن يشعر أبناء الريف بانفصام تام بين تراثهم وما يتلقونه فى المدارس . فلما بدأت الإذاعة المرئية تغزو المجتمع الريفى نتيجة إدخال الكهرباء فيه ، توقفت القدرة الإبداعية عند الفرد . أو لنقل إنها فى سبيلها إلى التوقف ؛ إذ أن البرامج الإعلامية أصبحت تستهلك وقته وفكره فى الاستغراق فى كل ما هو غريب عنه وعن مجتمعه . ثم جعلته يصمت مع نفسه بدلاً من أن يتكلم مع الجماعة . وينصت وحده بدلاً من أن يجيل فكره فى حديث الجماعة . وعندما يتخلخل بناء الجماعة الشعبية يميل الأبناء إلى الهجرة منه إلى المدينة حتى إذ كان لديهم عمل يربطهم بالأرض .

وفى هذه الحالة يصبح هؤلاء عالة على مجتمع المدينة ، وتصبح النتيجة أنه لم يستفد منهم مجتمع القرية كما لم يستفد منهم مجتمع المدينة .

وهكذا تترتب الأمور بعضها على بعض بحيث تصبح فى غير صالح المجتمعين الريفى والمدنى ، ومن ثم فى غير صالح التنمية الحقيقية المطلوبة .

وكما عالجت أبحاث المؤتمر مجتمع القرية ومعوقات التنمية فيه . درست كذلك مشكلة الشباب فى المدينة . الذين أوشك أن يحدث لهم انفصام تام عن تراثهم ومن المعروف أن المجتمع المتكامل لابد أن يكون كل فرد فيه . أينما وجد منتميا إلى تراث حضارى واحد . مهما تعددت أشكاله ومصادره . ولكن الذى حدث أن الثقافة التى يزود بها الأبناء منذ طفولتهم حتى مرحلة نضجهم الكامل . سواء كان هذا من خلال المؤسسات التربوية أو الإعلامية قد ضخم من مشكلة شبابنا . تلك المشكلة التى تتمثل فى جوهرها فى موقف الشباب من الزمن فالشباب لم يعد يرغب فى تمثل فكرة تسلط الماضى الذى يتجسد لهم فى سيطرة الآباء والكبار والتاريخ على الحاضر والمستقبل . ولهذا فهم يعارضون فكرة تسلط أى زمن على الآخر ، إنما الأزمنة لديهم متساوية . وليس ثمة تأثير لزمن على آخر . ومعنى هذا أن الشباب يدعو إلى فكرة ديمقراطية الزمن ، ومن ثم الزمن الغابر لا يعد أفضل الأزمنة . كما أنه ليس هو الأقوى الذى يفرض سلطانه على الأزمنة التالية .

وباختصار فإن الماضى والمستقبل بالنسبة للشباب لا يمثلان الحقيقة ، وإنما الحاضر وحده هو المحتمل بأعباء هذين الزمنين . وهو الذى يمثل الحقيقة

وحدها . ومن ثم فإن الثقافة الحقيقية بمفهومها الواسع هى ما يقدمه له الحاضر وحده . كما أن الأمل لا ينبغى أن يتجه إلى المستقبل بقدر ما يتركز على الحاضر . فالماضى والمستقبل وهم كبير . والحاضر وحده هو الحقيقة الحقيقية .

ومما لا شك فيه أن هذه المشكلة التى يعانى منها شبابنا ، والتى قد يشاركه فيها شباب العالم فى كثير أو قليل ، قد ضخمتها الحصيلة الثقافية التى يستقبلونها من أجهزة مختلفة ، والتى أحدثت لديهم نوعاً من الانفصام بينهم وبين تراثهم . سواء كان هذا التراث حيا ممثلا فى التراث الشعبى ، أو قديما متمثلا فى التاريخ . ولو أن التراث بكل ما فيه من إيجابيات ، وصل إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة واعية عميقة ، كما يحدث فى دول العالم المتقدمة ذات الحضارة إلى شبابنا منذ طفولتهم بطريقة واعية عميقة ، كما يحدث فى دول العالم المتقدمة ذات الحضارة القديمة ، لما أحس شبابنا بهذه الهزة النفسية إزاء التفكير الحاد فى الماضى أو المستقبل .

ومعنى هذا أن مواد التراث الشعبى لا ينبغى أن تكون ، من ناحية الدراسة ، هدفا فى حد ذاتها ، بل ينبغى أن تكون وسيلة لفهم الشعب ، إذ هى فى النهاية خلاصة فكره ، وحصيلة متناقضات حياته ، ووجوه الصراع فيها[6]

ولقد أشار أحد الباحثين إلى أسس المنهج البنيوى التى يمكن أن تكون وسيلة ناجحة فى فهم الحياة الشعبية . وتتمثل هذه الأسس فيما يلى : -

١ - ليس هناك مظهر سلوكى أو نص سلوكى أو نص شعبى يعيش فى عزلة عن مظاهر السلوك وعن النصوص الأخرى . بل إن الكل يعمل داخل نظام واحد . ولابد أن تدرس مظاهر هذا النظام بوصفها وحدات تتحرك فى إطار هذا النظام .

٢ - يترتب على هذا أنه يتحتم دراسة العلاقات بين الموضوعات الفولكلورية . بدلا من دراسة كل موضوع على حدة . وهذا فى مجال دراسة مجتمع القرية .

٣ - اكتشاف القوانين العامة ، إما عن طريق الاستقراء أو عن طريق الاستدلال القياسى .

وهذه القوانين هى التى تحكم عملية النظام الذى يكون موضوعا للدراسة[7]

وهنا نصل إلى المجموعة الثالثة والأخيرة من الأبحاث التى تبحث فى العلاج من خلال البحث فى الوسائل العلمية والعملية التى يمكن أن يهتدى بها بحيث تتحقق التنمية للشعب بأسره وليس لجماعة دون أخرى . وتبدأ هذه الأبحاث من منطلق مفهوم جديد للتنمية ، فالتنمية لا تعنى مجرد زيادة الدخل وزيادة الإنتاج ، بل تعنى النمو فى الرصيد الحضارى الذى يؤدى بدوره - بالضرورة - إلى زيادة الإنتاج .

ولا يخفى علينا أن الدافع وراء جمع التراث إما أن يكون الهواية ، أو الرغبة فى دراسته نظريا ، أو الإفادة منه فى أعمال فنية . وكل هذه الدوافع تؤدى ولا شك إلى نتائج جليلة على المستوى العلمى والوطنى . ولكن السؤال الذى ينبغى أن يثار بعد هذا ، هو : ما الذى يفيد المجتمع الشعبى من كل هذا ؟ إن الأبحاث تتم فى عزلة عن المجتمع الشعبى وكأنها ليست ملكا له . ولهذا ينبغى أن تكون مواد التراث الشعبى موضوعاً لدراسة المجتمع الشعبى والكشف عن متناقضات الحياة المعاصرة فيه كما يحسها الإنسان الشعبى . فالتنمية لا يمكن أن تتحقق من الخارج أو بعيداً عن فكر الشعب ومثله وقيمه .

هذا من ناحية إعادة النظر فى التراث الشعبى نفسه ، أما من ناحية ما يقدم لمجتمع القرية فإنه ينبغى أن يكون خادماً لأسس بناء المجتمع الشعبى من حيث أنه مجتمع يقوم أصلاً على التصالح والتضامن ، وليس على أساس التنافس الفردى ، كما أنه مجتمع يتكلم فيه الأفراد ويصغى الصغير فيه إلى الكبير إذا تحدث أو أبدع . فإذا كف المجتمع عن الإنصات إلى أشكال تعبيره وعن الإبداع فى الوقت نفسه ، وأصبح بدلاً من هذا صامتا يصغى إلى ما نقدمه له الإذاعة المرئية وغير المرئية ، تقوض بناء المجتمع الشعبى فى القرية من أساسه .

ولهذا لابد أن نراعى خصوصية ما تقدمه للقرية ، ولا بأس من أن تكون لها تربية ثقافية خاصة بها ، ولا بأس من أن تكون لها برامج إذاعية مستقلة .

والمدينة كذلك بما فيها من شباب وأطفال وكبار ، ينبغى أن يطرح عليها تراث الأمة على المستوى الشعبى والحضارى بوجه عام ، بحيث يرسّخ فى نفوس أفرادها قيما ومثلاً تنبع من هذا التراث نفسه . ومن هنا يجب أن يعاد النظر فى البرامج التعليمية والبرامج الثقافية على أساس من هذا المفهوم . ولقد قدمت للمؤتمر فى هذا المجال أبحاث مستفيضة تنتقد مناهج التعليم الحالية وتقترح البديل لها ، كما قدمت أبحاث جادة تفيد من أشكال التعبير الشعبى فى المجالات الثقافية العامة ، وفى ثقافة الطفل ، بل فى مجال الطب .[8]

ولا يسعنى فى النهاية إلا أن أنوّه بجهود هذا المؤتمر وجديته . واستيعاب الأعضاء المشتركين فيه من الدول الإفريقية ، المقيمين منهم فى بلادهم أو خارجها ، لكل أبعاد الدراسات الشعبية ، بحيث كان منطلقهم فى أبحاثهم من الواقع العلمى والعملى وليس من مجرد الأمل الواهم .

كما أود أن أشيد بجهود معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم فى جمع مادة التراث الشعبى وتصنيفها ودراستها على نحو جعلنى أشعر بأننى أتعرف حقا على جهاز علمى منظم على نحو مانراه فى البلاد المتقدمة .

● هوامش

(١) **T. S. Y. Sengo: African Folklore as an Educational Institution.**

(٢) أنظر : أ - نبيلة ابراهيم : دور الفولكلور فى التنمية الاجتماعية .

ب - أحمد عبد الرحيم نصر : البحث عن التراث - اتجاهات فى الدراسات الفولكلورية السودانية .

ج - **Ahmed el Safi: Traditional Medecine and its role in health promotion.**

د - **Khalid al Mubarak: From Ritual to Performance.**

هـ - **Yousif Hasan Madani: Development and Traditional Crafts in the Sudan - Case study.**

(٣) **Aliu Babas Fafunwa: Folklore in Nigerian Traditional Education.**

(٤) **Sayyid H. Hurreiz: Folklore and National Development a Challenging Paradox.**

(٥) **Al Haj Bilal Omar: Positive and Negative Aspects of development on the Folklore of the Northern Sudan.**

(٦) أ - **El-taib Hag Ateya: Traditional Culture and Mass - Media - A Paradox.**

ب - **Michael. P. Massawe: The role of oral Tradition in Socio-Economic development The case of oral lierature and the Tanzanian Experience.**

(٧) **Maikudi' Kagrage: Folklore and National Development Theoritical Consideration.**

(٨) **Habib Ahmed Daba: The Institution of Hausa Oral Singers as an Educational Tool in Nigeria.**

٢ مؤتمر رفاعة رافع الطهطاوى رائد النهضة الثقافية

نصار عبد الله

لا فى تاريخ مولده ، ولا فى تاريخ وفاته ، ولا فى ذكرى سفره إلى باريس أو عودته منها ولا بمناسبة ذكرى أى إنجاز من الإنجازات العديدة التى اقترن بها اسم رفاعة رافع الطهطاوى ، وإنما فى تاريخ تصادف أن يكون هو يوم الخامس والعشرين من فبراير افتتح بقاعة الشعب بسوهاج هذا المؤتمر الذى يحمل اسمه .

ربما يقال فى هذا المجال إن كل لحظة من لحظات تاريخنا المعاصر إنما تمثل فى حد ذاتها مناسبة ملائمة لإحياء ذكرى هذا الرائد العظيم الذى أوقد جذوة من النور ماتزال باقية ، هذا الرائد الذى تجاوزت آثاره حدود حياته لتصبح جزءا من مكونات العقل المصرى الحديث تشهده بلادنا إلا ويدين صاحبه بفضل مباشر أو غير مباشر لذلك القبس من النور الذى أوقده رفاعة على أرض مصر منذ مايقرب من قرن ونصف القرن والذى تناقلته من بعده الأجيال .

ربما يقال ذلك وغير ذلك فى معرض الإشادة بهذا الرائد العظيم الذى يجد الاحتفال به مناسبته الملائمة مع كل لحظة نشعر فيها بأننا متآلفون متناغمون مع أقصى ما وصلت اليه حضارة الإنسان فى كل مكان ، دون أن تفقد إحساسنا بأننا مازلنا رغم ذلك الأبناء المتميزين لهذا الوطن .

ربما يقال ذلك وغير ذلك ، وهو كله حق محض لامراء فيه ، لكن من الحق والأمانة كذلك أن يقال إن العامل الأول فى تحديد تاريخ المؤتمر على النحو الذى جاء به هو سلسلة من العراقيل الإدارية والمالية التى دفعت بكلية الآداب بسوهاج ـ صاحبة المؤتمر ـ إلى إرجاء موعد انعقاده مرات عديدة على مدى عامين كاملين منذ أن نبتت فكرة المؤتمر لأول مرة إلى حد أن المسئولين بالكلية اضطروا إلى تعديل الموعد حتى بعد أن وجّهت الدعوة فعلا لحضوره ، ثم أثمر الإصرار فى النهاية ثماره المرجوة وقيّض الله للمؤتمر أن يفتتح أولى جلساته فى صبيحة الخامس والعشرين من فبراير عام واحد وثمانين وتسعمائة وألف ، وأن يشارك فيه عدد من الأساتذة والمفكرين والباحثين الذين ينتمون إلى جهات ومؤسسات علمية شتى نذكر منهم د . أحمد حسين الصاوى (الجامعة الأمريكيه) ـ د . عبد الفتاح الديدى (وزارة الدولة للثقافة) ـ د . محمد عويس (جامعة المنيا) ـ د . ابراهيم بسيونى (جامعة عين شمس) د . عبد الرحمن شعيب (جامعة عين شمس) ـ د . محمد نصر مهنا (جامعة أسيوط) ـ د . فتحى محمد أبو عيسى (جامعة المنوفية) ـ د . حسن الليبدى (جامعة أسيوط) ـ الأستاذ سامح كريم (الأهرام) بالاضافة إلى عدد من أساتذة الكلية المضيفة ـ آداب سوهاج ـ نذكر منهم د . أحمد سيد محمد د . البدراوى زهران ـ د . سيد على محمد ـ د . شعبان ربيع طرطور ـ د . منير حجاب . وقد تباينت موضوعات البحوث التى قدمها الأساتذة المشاركون حيث دار كل منها حول جانب بعينه من جوانب رفاعة ، ففى البحث الذى قدمه الأستاذ الدكتور أحمد حسين الصاوى بعنوان « رفاعة والصحافة » تناول الأستاذ الباحث من خلال دراسة فاحصة متأنية تأثير الصحافة الغربية على رفاعة ، وكيف انعكس هذا التأثير على فهم رفاعة لطبيعة العمل الصحفى ومضمونه ووظيفته ، وهو ما حاول أن ينقله بالتالى إلى الصحافة المصرية ، لقد تشرّب رفاعة الروح الديمقراطية الليبرالية التى اتسمت بها الصحافة الفرنسية خلال الفترة التى عاشها فى فرنسا وحاول أن ينفث شيئا من هذه الروح فى « الوقائع المصرية » بوجه خاص لكنها سرعان ما ضاقت بها وبه فى عصر من الحكم الاستبدادى ، وهكذا لم يقدر له أن يستمر محررا فى الوقائع سوى بضعة أعداد يسيرة ، ثم كف عن الكتابة فيها ، على خلاف ما ذكره الدكتور ابراهيم

عبده ـ فى تأريخه للوقائع المصرية ـ من أن رفاعة رافع قد عمل بها فى الفترة من ١٨٤٢ إلى ١٨٥٠ وتابعه فى هذا القول كثير من الباحثين دون أن يعنى أحدهم بأن يرجع إلى أعداد الوقائع المصرية ذاتها خلال الفترة المذكورة ، ليتحقق بنفسه ـ كما فعل الدكتور الصاوى ـ من أن رفاعة كان مداوما على التحرير فيها . ومما يجدر بنا ذكره هنا أن هذا البحث هو استكمال لبحث سابق قدمه الأستاذ الدكتور إلى مؤتمر علمى مماثل عقد بكلية الألسن منذ سنوات ثم تابع بحثه بالعديد من الإضافات حتى ليكاد البحث فى صورته المزيدة أن يصبح مؤلفا متكاملا فى موضوعه ، لعلّه يصدر يوما فى كتاب مستقل. ومادمنا فى معرض الحديث عن رفاعة والصحافة فلا يفوتنا هنا أن نشير إلى بحث آخر تقدم به إلى المؤتمر الدكتور منير حجاب بعنوان «رفاعة صحفيا» أكد فيه أن رفاعة من خلال تطويره لأسلوب الكتابة الصحفية ومن خلال تطويره لموضوعاتها إنما يكشف عن وعى حقيقى وإدراك لوظيفة الصحافة باعتبارها أداة للاتصال بالجماهير .

ثم ننتقل من رفاعة الصحفى عند الدكتور الصاوى والدكتور حجاب إلى رفاعة «المفكر السياسى» عند الدكتور محمد نصر مهنا ورفاعة «فقيه القانون» عند الدكتور حسن الليبيدى ، فقد تقدم الدكتور نصر مهنا إلى المؤتمر ببحث عنوانه «الفكر السياسى لدى رفاعة الطهطاوى» كما تقدم الدكتور الليبيدى ببحث عنوانه «دور رفاعة الطهطاوى فى تطبيق القواعد الأصولية الإسلامية على القوانين الفرنسية» وهما بحثان متصلان متكاملان بمقدار ما تتصل دراسة السياسة بالقانون وتتكامل معها ، فقد أبرز الباحثان ـ كل على حده ، ومن منظوره الخاص ـ إيمان رفاعة بالقيم والمثل السياسية العليا كالحرية والعدل ، واستشهد كل منهما بترجمته للدستور الفرنسى وتعليقه على مواده ، وكأنه بهذا يضع لمواطنيه مثالا لما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، غير أن تأثر رفاعة بالتشريعات الفرنسية لم يكن تأثرا سلبيا فقد استطاع أن يمزج بينها وبين تراث الفقه الإسلامى وأن يردها إلى مصادر هذا الفقه العظيم من كتاب وسنة وإجماع واجتهاد ، على النحو الذى أبرزه الدكتور الليبيدى فى بحثه .

ثم ننتقل مرة أخرى من رفاعة الصحفى ورفاعة المنظّر السياسى ورفاعة الفقيه القانونى إلى جانب آخر طريف هو رفاعة الشاعر الوطنى ، ففى البحث المقدم من الدكتور «أحمد سيد محمد» عن شعر الوطنية عند رفاعة الطهطاوى قدم الباحث دراسة ضافية عن شعره الوطنى بادئا بتحديد معنى الوطن ومنتهيا إلى أن الوطن عند رفاعة يجد حدوده فى حدود مصر ، وفى داخل هذا الاطار تدور مضامينه الشعرية. ولم يفت صاحب البحث أن يعرض له من الناحية الفنية حيث نجده يؤكد لنا أن رفاعة وإن كان مجددا للشعر على نحو ما فإن تجديداته فى هذا المجال محدودة النطاق لا يمكن مقارنتها بتجديده لغة النثر .

ثم يتقدم الدكتور شعبان ربيع طرطور ببحث ممتع ومثير قدر ما هو علمى ودقيق ، ففى هذا البحث الشائق الذى جعل عنوانه «رفاعة الطهطاوى مظهر من مظاهر النهضة فى الشرق» عقد الباحث ـ وهو من المتخصصين فى الثقافة الفارسية ـ مقارنة طريفة بين النهضة الفكرية التى شهدتها مصر على يد رفاعة وبين نهضة مماثلة شهدتها إيران فى نفس الفترة تقريبا . ورغم أن الباحث قد أورد مقارنته فى حياد شديد مكتفيا بذكر الوقائع والأمثلة دون أن يتجاوز ذلك إلى استنباط النتائج أو تحليل المقدمات. على الرغم من ذلك ، فإن القارئ لهذا البحث يخلص بسهولة إلى أن تاريخ الشرق الإسلامى ليس جزرا منفصلة ، تدور كل منها حول ظواهرها الخاصة وتحكمها قوانينها الموضوعية المنفصلة ، بل على العكس من ذلك فإن أسباب التشابه ووشائج الصلة ما بين الظواهر التى يشهدها المشرق الإسلامى بين الحين والحين لهى أوضح بكثير من جوانب الاختلاف والتباين .

وبعد فلن يتسع لنا المقام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة ، حيث تباين حصاد هذا المؤتمر ـ كما أسلفنا ـ من دراسة للصحافة إلى دراسة للسياسة والقانون ، ومن دراسة للنظرية التربوية (د. محروس سيد مرسى) إلى دراسة لموقف رفاعة من اللغويات الحديثة (د. البدراوى زهران) ومن دراسة مقارنة شائقة للنهضة الثقافية فى الشرق الإسلامى (د. شعبان طرطور) إلى دراسة أخرى شائقة حول «أثر باريس على كل من طه حسين ورفاعة الطهطاوى (د. محمد عويس)» ، بالإضافة إلى بحوث عديدة أخرى حفل بها هذا المؤتمر الحافل .

لن يتسع لنا المقام ولا الجهد للوقوف عند كل بحث على حدة لكننا نسجل هنا أن سائر البحوث ـ على تباين موضوعاتها ومستوياتها من الدقة والأصالة(١) ـ قد جمع بينها خيط واحد مشترك هو وعى الباحثين بمدى أصالة رفاعة وهو يقف فى مواجهة ثقافة جديدة غريبة . إنه يقبل عليها فى شجاعة الواثق التى لم تمحها دهشة المنبهر بعالم جديد ، إنه يتجاوز انبهاره هذا إلى مرحلة الهضم والتمثل والمزج بين جذوره الأصيلة وبين هذه العصارة المعاصرة الجديدة. إنه لا يقف جامدا أمامها ولكنه فى الوقت ذاته لا يغترب ولا يتغرّب ، إنه يناغم ما بين تراثه وما بين التراث الغربى فى سمفونية رائعة . ثم يبقى بعد ذلك بحث أخير آثرنا أن نرجئه إلى نهاية الحديث ، لما يتمثل فيه من ظاهرة خطيرة كثيرا ما نلمسها لدى بعض أرباب الفكر والقلم. ونعنى بها الانبهار السطحى بالمصطلح الأجنبى واستخدامه فى غير موضعه ، وفى غير سياقه الفلسفى الأشمل الذى لا ينبغى بل ولا يمكن فصله عنه ، وهكذا يجئ بحث بعنوان «التفسير الديالكتيكى لأسلوب رفاعة فى التخليص» ليقرر فى بساطة لافتة أن هذا الامتزاج بين ثقافة الشرق والغرب عند رفاعة اسمه الديالكتيكية ، أو الديالكتية (فى معرض مقارنته التى يقيمها على سبيل الحذلقة بين الاشتقاقين) متوهما بذلك أنه قد اكتشف جديدا ، ناسيا أنّ ليس كل امتزاج بين وضعين متقابلين هو امتزاج ديالكتيكى ، وأن الصيرورة الديالكتيكية ذات ملامح معينة فهى تنبع من الوضع ذاته باعتباره منطويا على نفيه ثم باعتبار النفى منطويا كذلك على نفيه وهكذا صعودا إلى الحقيقة النهائية التى هى الفكرة المطلقة عند هيجل والتى هى المجتمع اللاطبقى عند كارل ماركس .

لقد كان ينبغى على الباحث بادئ ذى بدء أن يقرر لنا صراحة أو ضمنا أى المنطلقات هى التى يصدر عنها تحليله (الديالكتيكى) . يصدر عن منطلق هيجلى أم عن منطلق ماركسى أم عن منطلق جديد . ! كان عليه أن يربط ما بين هذا المنهج فى التحليل وبين موقف فلسفى شامل فى الوجود والمعرفه ، وبهذا وحده يصبح استخدامه لهذا المصطلح مقبولا ومفهوما ، فهل هذا هو ما فعله الباحث ؟ كلا فقد أنفق جانبا من بحثه للحديث عن صباه الباكر (صباه هو لا صبا رفاعة) وأنفق جانبا آخر لبسط مفهوم الديالكتيك على نحو يسخط أنصار هذا المنهج وخصومه معا ، وذلك قبل أن ينتقل إلى بسط النماذج التى يزعمها ديالكتيكية فى أسلوب رفاعة فى التخليص بادئا بالموقف الديالكتيكى الأول الذى هو ، ونحن هنا نستخدم عبارات الباحث بالنص .

(أ) هى رفاعة بشرقيته ومصريته وإسلامه وأزهريته

(ب) هى باريس عاصمة كبرى من عواصم الغرب بكل ما فى الغرب من حضارة .

وربما يروق المشتغل بالفلسفة أن يسائل صاحب هذا البحث كيف ساغ له أن يتصور أن (ب) هى مرحلة النفى الضرورى الذى لابد أن يتمخض عنه (أ) ؟ ثم ما مبرر هذا التصوّر وما هدف الباحث من هذا الضرب من التحليل ، غير أننا نتجاوز هذا السؤال الجزئى وغيره من الأسئلة الجزئية لنطرح التساؤل الأهم وهو : **«أما آن لنا ونحن نحيى ذكرى رفاعة أن نحس تمثّل روح هذا الرائد العظيم ؟!»**

● هوامش

(١) قررت محافظة سوهاج طبع البحوث التى قدمت إلى هذا المؤتمر ، وقد تم اعتماد المبالغ اللازمة للطبع وبدأ العمل فعلا فى إعدادها للنشر فى كتاب لعله يصدر قريبا